Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

TRAITÉ
DU STYLE.

De l'Imprimerie de J. B. L. Trécourt,
A MÉZIERES.

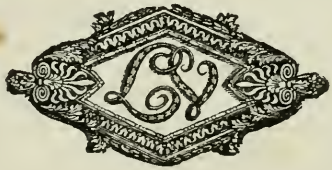
TRAITÉ
DU STYLE.

PAR DIEUDONNÉ THIÉBAULT,

PROFESSEUR aux Écoles centrales, Académicien de Berlin, et Membre de la Société libre des Sciences, Lettres, et Arts, de PARIS.

Nouvelle Édition, revue, corrigée, et augmentée.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez LAVILLETTE et Compagnie,
Rue St.-André-des-Arcs, N°. 46.

1801.

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

En vertu d'arrangements particuliers pris avec l'Auteur pour la présente Edition, nous déclarons que nous solliciterons l'application de la loi contre tout contrefacteur ou distributeur d'exemplaires qui ne porteroient pas l'empreinte de notre chiffre sur le frontispice du premier volume, et la signature ci-dessous de l'Auteur.

D. D.

AVERTISSEMENT

Sur cette nouvelle Edition.

Cet Ouvrage a été imprimé sous le titre d'Essai en 1774, à Berlin, où je l'avois composé pour les Eleves de l'*Ecole Militaire*, à l'instruction desquels j'étois alors employé. Frédéric second, fondateur et instituteur de cette Ecole, vraiment unique, accueillit ce travail de maniere, je ne dirai pas à en prouver le mérite, mais à manifester l'intérêt particulier qu'il a toujours pris à l'établissement auquel je l'avois spécialement consacré : si, au surplus, il s'agissoit ici de recueillir des témoignages qui pussent flatter l'amour-propre de l'Auteur, ou éclairer le Public sur le degré d'utilité de ce premier Essai, je citerois les analyses très-instructives qu'en ont données dans le temps, le Journal encyclopédique, et l'Année littéraire.

Diverses circonstances, telles que la distance des lieux et l'insouciance du libraire, ont été cause que cet Ouvrage a été très-peu connu en France. Aujourd'hui que les sciences et les arts vont renaître parmi nous, et que les Ecoles publiques sont organisées sur des plans plus parfaits ; il est sans doute convenable de l'y faire connoître. Cette nouvelle Edition n'est pas d'ailleurs une simple copie de la premiere : indépendamment de la précaution que j'ai prise de renvoyer à la suite de l'ouvrage, sous le titre de *Traités supplementaires*, quelques morceaux qui, par leur longueur, ralentissoient la marche des idées, et en interrompoient la liaison ; j'y ai ajouté d'autres traités, qui n'étoient point entrés dans la premiere Edition, et où je recherche la nature des images, les regles principales du Style, et les especes nombreuses dans lesquelles on peut le sous-diviser : je ne parle pas

d'un grand nombre d'autres additions moins étendues, mais peut-être également importantes, que l'on pourra observer dans presque tous les articles. La plupart de ces additions, et même de ces traités particuliers, renferment des principes, des définitions, ou des détails que j'avois d'abord réservés pour mes explications faites de vive-voix. Une expérience de vingt ans m'a convaincu qu'il n'y entre rien qui ne puisse être très-utile, si le Professeur s'attache à suivre la méthode que j'indique dans la Préface, et dans l'ouvrage même.

J'ai encore à observer ici, ...

1°. Que ce Traité n'a été composé que pour des élèves déjà avancés, mais dont les études ne sont pas terminées. Cette observation deviendra sur-tout nécessaire lorsqu'on lira la troisième partie, où je suis entré dans tant de détails qui ne pourroient paroître que minutieux, et même recherchés, si l'on s'imaginoit que j'aye voulu écrire pour des littérateurs tout formés. On n'est autorisé à louer ou blâmer un Auteur, qu'autant que l'on daigne apprécier le but qu'il a en vue, et la route qu'il a suivie pour y atteindre.

2°. Que comme cet Ouvrage tient étroitement à mes principes sur la Langue françoise, et que je ne pourrois sans inconséquence y admettre une autre orthographe que celle dont je développe les règles dans ma Grammaire, j'ai fait imprimer comme j'écris.

PRÉFACE.

DANS tous les Livres élémentaires où l'on traite des Belles-Lettres, tels que sont les rhétoriques, les poétiques, etc., on ne manque jamais de placer un chapitre sur le STYLE : les auteurs de ces divers ouvrages croiroient avoir mal-adroitement tronqué leur sujet, s'ils omettoient ce chapitre qui se présente toujours des premiers à leur esprit : et en effet, comment se dispenser d'examiner la nature du Style, et d'en discuter les principes et les regles, lorsqu'on entreprend de développer des matieres avec lesquelles il a des rapports si directs et si intimes ? Le Style ne se

retrouve-t-il pas nécessairement dans toutes sortes d'écrits ? Et n'est-ce pas pour cela que l'on rencontre si souvent des préceptes sur les images, sur les tropes, sur les figures de pensées, jusques dans les Préfaces des orateurs, des poëtes, des historiens, et même des philosophes ? Mais dans cette rivalité ou lutte générale entre les auteurs, et sur-tout entre les auteurs didactiques, pour savoir à qui appartient le droit de nous dicter des loix sur cette partie importante de la littérature ; le grammairien se place aux premiers rangs, fondé sur ce que le Style, ce premier talent des grands écrivains, ne se manifeste que par l'emploi qu'ils font des

beautés et des richesses de la langue dont ils se servent : il prétend de plus, que l'examen et le développement de ce qui tient aux tropes, est uniquement de son ressort : peut-on, dit-il, apprendre à parler une langue ; peut-on lire un auteur, sans savoir distinguer le sens propre du sens figuré ?... Bientôt le partisan de l'art oratoire paroît, et lui oppose l'autorité et la pratique de tous les siècles.... Le Style est un mot, un sujet que tous s'approprient et se disputent.... Vaines prétentions ! L'art dont il s'agit ici est entre la grammaire et la rhétorique, et n'appartient pas plus à l'une qu'à l'autre. Si toute liaison qui se trouve entre

les objets de nos connoissances, étoit un titre suffisant pour s'approprier ces objets, tout appartiendroit à tous. Le grammairien diroit que les figures de pensées caractérisent les tours de phrase, et que les tours de phrase font partie de la grammaire. D'un autre côté, on prétendroit que la grammaire elle-même entre dans une rhétorique complette, dont elle n'est qu'un rameau. Que dirions-nous de celui qui nous soutiendroit que la contiguité des terres prouve que toutes ne font qu'une seule propriété, ou qu'elles font toutes également la propriété de chacun de ceux qui en ont acquis quelque portion ? Par l'absurdité de l'un de ces

raisonnements, on peut se convaincre de celle de tous les autres. Ce qui se retrouve également dans tous les genres littéraires, a besoin d'être considéré en lui-même et discuté à part, pour que l'on puisse en bien saisir les principes, et en établir les regles d'une maniere aussi lumineuse et aussi précise qu'utile.... C'est donc de cette sorte que nous devons étudier ce qui a rapport au Style : en le voyant plus en grand, nous en fixerons mieux la nature ; nous en découvrirons mieux les traits caractéristiques ; toutes les propriétés qui lui appartiennent, paroîtront alors dans un jour satisfaisant ; les principes qu'il pré-

suppose, seront liés entr'eux; les regles qu'il prescrit seront tout-à-la-fois claires et évidentes; les variations, les exceptions, tout sera déterminé avec précision, placé avec ordre, et solidement établi; les lacunes disparoîtront; les tons principaux, les couleurs dominantes du Style se présenteront d'elles-mêmes; et nous descendrons avec plus d'assurance et de facilité, aux détails qu'il embrasse, et aux nuances par lesquelles il s'adapte aux différents genres de la littérature.

Comme le Style ne peut entrer qu'en sous-ordre dans le plan d'une rhétorique, d'une poétique, ou de tout autre ouvrage semblable, l'auteur qui traite de ces

divers objets, fait nécessairement moins d'attention à cette branche secondaire : il a devant lui tant d'autres parties qui tenant à son sujet d'une maniere encore plus spéciale, lui semblent plus importantes ! S'il veut se roidir contre cet obstacle, et méditer un peu profondément sur ce qui concerne le Style ; il apperçoit bientôt dans le lointain, des détails immenses qui l'effrayent : s'il s'y livre, que deviendra la rhétorique, que deviendra la poétique pendant un écart si long ? Il prend donc son parti ; il ne donne au Style qu'un coup-d'œil superficiel ; il copie ou rédige ce que d'autres en ont dit avant lui ; il extrait les principes qui lui semblent convenir

le mieux à son sujet principal ; il les place souvent sans ordre, et presque toujours sans liaison : il omet tout le reste ; et après avoir fini ce chapitre, il pourroit encore se demander à lui-même, *qu'est-ce que le Style.*

Tous les écrivains de cette classe ne méritent pas également sans doute le reproche que nous leur faisons : mais ne peut-on pas dire de presque tous ceux qui nous ont précédés, que ne se proposant de traiter que d'une partie des genres de la littérature, ils n'ont principalement considéré le Style que par rapport aux genres qu'ils embrassoient, et que leurs idées à ce sujet sont par-là nécessairement exposées à n'être que des

idées tronquées, insuffisantes, ou fausses ; qu'ils n'ont eu à nous présenter pour remplir leurs vues, que des principes partiels du Style ; qu'ils pouvoient d'autant mieux s'en contenter, que leur objet particulier ne leur en demandoit pas davantage ; d'où il est arrivé que tout ce que l'un d'eux a pu en dire, n'a pas dispensé les autres d'y revenir ; que cent fois on a remis les mêmes choses sous les yeux du lecteur, sans que jamais elles aient été suffisamment approfondies ; et qu'en un mot, après tant de chapitres sur le Style, dans tant d'ouvrages estimables d'ailleurs, ce sujet est encore pour le Public, ainsi que pour les littérateurs,

un sujet neuf à bien des égards ?

Un autre inconvénient de cette multiplicité de Traités incomplets, que l'on nous a donnés jusqu'ici sur le Style, c'est la diversité et l'opposition des systêmes que tant d'auteurs ont imaginés, et auxquels ils ont eu l'art de donner un certain air de vraisemblance : car il en est résulté que n'en trouvant aucun d'établi plus solidement que les autres, nous ne pouvons que flotter entre tous, sans découvrir celui que nous devrions adopter. Au défaut d'un principe général qui embrasse tous les détails, et qui nous y mene par un chemin sûr et facile, on nous donne des listes des diverses qualités que le Style peut

ou doit avoir ; listes faites au hasard, et que l'on nous étale, sans prouver qu'elles soient complettes; sans établir les vraies différences qui distinguent les qualités accidentelles du Style, de celles qui doivent être invariables ; sans faire sentir quelles sont celles qui conviennent à chaque genre ; sans nous montrer celles qu'on doit préférer en cas de concurrence; ou si l'on nous offre quelques principes sur tous ces points, ces principes sont si vagues, si peu liés entr'eux ; ils paroissent si arbitraires, que nous ne pouvons y avoir une entiere confiance : il nous reste toujours des doutes inquiétants : le nombre, et plus encore l'incohérence des objets

qu'on nous offre, ne servent qu'à former autour de notre esprit, un nuage épais, plutôt qu'un cercle de lumiere.

C'est ainsi que la multitude et la diversité de tous les Traités partiels que tant d'auteurs nous ont donnés du Style, ont été funestes aux principes du goût, et aux progrès de l'art d'écrire ; comme de leur trop grande briéveté, est résultée l'insuffisance de chacun d'eux ; et que nous ne pouvons rapporter de l'étude que nous en faisons, que des incertitudes au lieu de nouvelles connoissances, et de nouveaux embarras au lieu de secours.

Ce résultat inévitable est d'autant plus fâcheux, que pour ins-

truire, ce n'est pas même assez de saisir les vrais principes ; il faut encore savoir les présenter sous un jour si avantageux, que jamais ils ne puissent manquer de frapper, de satisfaire, et de convaincre les esprits judicieux et attentifs. Ajoutons à toutes ces considérations, que pour ne s'être pas donné la peine ou le temps de distinguer les divers sens qu'un même mot peut avoir, la plupart des auteurs qui ont parlé de littérature, ont confondu les facultés de l'ame que le Style exige en général dans l'écrivain, avec les qualités particulieres que le Style doit avoir dans les écrits ; ce qui n'a pu qu'épaissir les ténebres et multiplier les erreurs.

En montrant avec cette franchise, les vides que l'on a laissés jusqu'ici dans cette partie de la littérature, je n'ai garde d'en faire tomber le reproche sur les auteurs qui ont couru cette carriere : je suis loin de vouloir déprécier des hommes dont je respecte le zele et les talents : je sais que l'on doit beaucoup à plusieurs d'entr'eux ; que les arts ne se forment et ne se développent que par degrés ; et qu'il a souvent fallu plus de génie et d'application pour leur faire faire les premiers pas, que pour les élever ensuite au plus haut degré de perfection. Tout ce que l'on peut conclure de la critique que je me suis permise, c'est qu'en étudiant

cette

cette matiere avec toute l'attention dont je suis capable, j'ai vu qu'il nous restoit encore beaucoup à faire pour le perfectionnement de l'art : j'ai desiré le mieux ; j'ai osé le chercher ; je n'ai pas la présomption de croire que je l'aye trouvé ; mais en faisant tout ce que j'ai pu pour y parvenir, j'ai rempli ma tâche ; et sans doute il m'est permis d'en tirer une satisfaction indépendante du succès.

En rendant au Style tous ses droits, c'est-à-dire, en le prenant à part pour le considérer en lui-même, et en rechercher la nature ; il est évident que l'on pourra plus facilement éviter tous les inconvénients dont nous avons parlé ; et vu les progrès et les

découvertes que l'esprit humain a faits dans l'étude des arts et du goût, nous avons lieu de présumer que l'on parviendra à nous donner un ouvrage complet ou du moins plus satisfaisant sur cet objet essentiel : alors les rhétoriques et les poétiques seront débarrassées d'une infinité de discussions qui y jettent de la confusion, et y produisent des longueurs fatigantes ; en même-temps qu'elles nous découvrent dans le lointain, des lacunes qui découragent les esprits : dans le plan que nous proposons, chacun des articles qui appartiennent au Style, sera développé autant qu'il peut avoir besoin de l'être pour devenir vraiment instructif : on pourra

s'arrêter plus long-temps sur ceux qui ne deviennent sensibles qu'à l'aide des détails : tout sera mis à sa place ; tout sera lié ; et les auteurs qui traitent des divers genres de la littérature, n'auront plus à cet égard qu'à tirer quelques conséquences, ou qu'à faire quelques remarques particulieres qui ne concernent que leurs sujets. Mais un traité tel que nous l'indiquons ici, et dans lequel on trouveroit tous les développements que le Style demande, formeroit un ouvrage plus considérable et plus volumineux qu'il n'est naturel de le penser, aujourd'hui sur-tout que nous sommes accoutumés à ne trouver jamais qu'un chapitre sur cette matiere : on peut juger

de ce qu'il seroit, par les deux volumes que j'offre au public, et où néanmoins j'ai omis une infinité de détails et de développements que pouvoient me fournir tous les genres et toutes les classes d'ouvrages et d'écrivains qu'embrasse la littérature.

Les raisons qui m'ont déterminé à ne donner qu'un ESSAI à l'époque de la premiere Edition, ont été, 1°. le desir de pressentir le jugement du public; 2°. la conviction où j'étois, et où je serai toujours, que j'ai besoin plus que beaucoup d'autres, de retoucher plusieurs fois à ce que je fais, pour mériter quelqu'indulgence; 3°. enfin l'espoir d'être plus utile à la jeunesse, à l'éducation de

laquelle j'avois l'honneur de concourir : en effet, les dictées emportent un temps précieux, que je crus devoir me hâter de ménager, et de sauver autant que je le pouvois ; et la partie que je fis imprimer alors, suffisoit pour cela ; d'autant plus que les détails que j'omettois, pouvoient se retrouver dans quelques livres élémentaires, ou être suppléés dans l'explication des principes généraux que j'avois à faire connoître.

Aujourd'hui, je ne puis plus me prévaloir des mêmes excuses, ni par conséquent me borner à un simple ESSAI ; quoique plusieurs causes, qui ne concernent que moi, m'ayent successivement mis dans l'impossibilité de suivre les

principes dans tous les détails qui seroient nécessaires pour rendre ce Traité aussi parfait que je l'aurois desiré. Je substitue donc ce dernier titre au premier, espérant que dans l'état où je l'ai porté, et après les additions que j'y ai faites, cet ouvrage suffira, soit aux disciples attentifs, soit aux maîtres intelligents et instruits. L'expérience m'a persuadé même qu'à la rigueur, on peut quelquefois n'avoir besoin que d'un petit nombre de principes quand ils sont justes; et qu'il est souvent à propos de laisser jusqu'à un certain point, le soin des développements, à la réflexion de ses éleves.

Sans doute on sera surpris, d'après ce que je viens de dire,

que j'aye parlé des figures, et que j'en aye parcouru, défini, et examiné les principales especes. Mais elles tiennent si étroitement à ce sujet, qu'il m'étoit impossible de n'en faire aucune mention : du reste, j'ai tâché de les présenter sous un jour plus vrai et plus heureux, que ne l'a fait même le célebre Dumarsais ; c'est au lecteur à décider si je me suis fait illusion sur ce point.

Il y a quelquefois dans ce Traité, peu de proportion quant à la longueur, entre les chapitres ou articles qui se suivent.... J'ai cherché par-tout à dire en abrégé autant que je l'ai cru convenable, tout ce que la méditation me fournissoit d'utile sur chacun des points

dont j'avois successivement à m'occuper ; après quoi j'ai passé aux objets suivants, sans songer à les assortir par une symmétrie dont je suis loin de méconnoître les avantages, mais qui n'auroit pu avoir lieu ici, qu'au risque de tomber dans un fatras de mots inutiles ou de choses déplacées.

Le lecteur s'appercevra d'abord qu'il n'y a que les trois premieres questions de ce Traité qui soient didactiques : je n'ai pas cru néanmoins la derniere partie moins utile à la jeunesse : elle sert à faire estimer le talent de bien écrire autant qu'il le mérite ; et cette estime n'est pas moins nécessaire que les principes et les regles. Les jeunes gens, ainsi que

les hommes faits, s'appliquent toujours plus, à mesure qu'ils sont plus assurés que l'application leur procurera de grands avantages ; et en général, on a trop souvent négligé de développer aux yeux de la jeunesse, les puissants motifs qui peuvent le plus l'encourager, et la soutenir dans les études dont on lui fait un devoir. L'autorité remplace mal la persuasion : la premiere n'a pour elle que la crainte et la sévérité ; la persuasion est plus douce ; elle a même plus de pouvoir; elle forme en nous un sentiment que nous conservons jusqu'à la mort : la crainte n'agit que pour le temps même de l'éducation, et prépare trop souvent pour le reste de la

vie, une antipathie quelquefois invincible, et un dégoût toujours funeste à l'étude des arts et des sciences.

Comme les différentes questions que je traite, tiennent à des genres différents ; il a dû nécessairement en résulter quelque différence dans le Style : j'ai tâché de rendre aussi naturel que je l'ai pu, le passage d'un ton à l'autre ; c'étoit tout ce qu'il étoit en mon pouvoir de faire. Du reste, je sens qu'il auroit fallu des talents plus brillants que les miens, pour traiter un semblable sujet ; la matiere le demandoit. Cette réflexion est une de celles qui doivent se présenter des premieres à l'esprit de quiconque sera tenté

d'entrer dans cette carriere : aussi peut-on dire qu'il est peu de sujets plus délicats à manier : outre les difficultés foncieres qu'il renferme et nous oppose, combien l'auteur n'a-t-il pas à craindre qu'on ne l'accuse d'avoir suivi les mouvements d'une confiance aveugle et présomptueuse ; et par la foiblesse de ses expressions, et la médiocrité de ses talents, d'avoir nui à la gloire et l'éclat du bon Style, au lieu d'en avoir assuré les progrès ? C'est que le meilleur moyen de développer dans les autres le talent de bien écrire, et d'en faire sentir tout le prix, seroit de faire un livre bien écrit. « Ecrivez bien, pourroit-» on dire à tous les auteurs; écrivez » bien, et vos lecteurs en écriront

» mieux ! Vos rivaux mêmes
» liront secrétement vos ouvra-
» ges ; s'ils dissimulent ensuite
» le plaisir que cette lecture leur
» aura fait ; si leur ingratitude les
» porte jusqu'à vouloir affoiblir
» ce plaisir dans les autres, lais-
» sez-les disserter ; ils ne persua-
» deront personne ; leur réfutation
» sera dans votre Style même ! »

Tel est le triomphe du bon Style ; triomphe aussi constant que légitime, comme j'espere le prouver dans ce Traité. Mais aussi, il faut en conclurre, qu'ici et dans tout ouvrage de goût en général, l'écrivain qui ne nous offre pas l'exemple avec les préceptes, n'est excusable que quand il n'est pas libre de s'occuper à d'autres

choses. Or, cette excuse est la mienne ; je n'ai consulté que mon devoir; il m'a seul fixé ; si les forces n'ont pas répondu à mon zele, on n'aura droit à me reprocher aucune sorte de présomption ou d'aveuglement ; et je serai content si, par la clarté, l'ordre, et la vérité des principes, j'ai pu suppléer à ce qui me manquoit d'ailleurs.

J'ai évité, autant que je l'ai pu, de charger d'exemples cet ouvrage, qui néanmoins est du nombre de ceux où l'on ne croit jamais pouvoir les multiplier assez. J'avoue que toute compilation, de quelque genre qu'elle soit, a toujours été à mes yeux une chose aussi rebutante et aussi

pénible que peu honorable. D'ailleurs, comment s'assurer que les exemples que l'on cite sont toujours bien choisis ? Celui qui plaira le plus à l'un de vos lecteurs, déplaira à plusieurs autres; on aura cent raisons pour prouver que celui que vous aurez cru le mieux adapté, ne convient pas : et si enfin vous choisissez à peu près ce qu'il y a de plus parfait aujourd'hui, demain il paroîtra un ouvrage nouveau, dans lequel il sera fâcheux que vous n'ayez pu puiser : de cette sorte, on n'est jamais content de soi-même, et l'on parvient encore moins à contenter ses lecteurs.

Ces raisons néanmoins n'auroient pas suffi pour me faire

abandonner une méthode généralement reçue, si je n'avois été convaincu que cette méthode n'est pas bonne ; mais l'expérience m'a prouvé que les jeunes gens font peu d'attention aux exemples qu'on leur met sous les yeux : leur esprit, vif et léger, passe rapidement sur l'exemple ainsi que sur la regle : l'idée de devoir jette du sombre sur les exemples les plus agréables ; l'indocilité naturelle à l'homme, les rend odieux : fût-on même obligé de les apprendre par cœur, on en profiteroit peu, parce qu'en les apprenant, on trouveroit le secret de n'y point réfléchir ; et à l'aide de quelque distraction plus agréable, de sauver du joug et de la

contrainte, une des facultés de son esprit, lors même que l'autre seroit asservie. Il n'est personne de nous qui n'ait eu dans sa jeunesse, ce secret funeste ; et qui ne s'en soit servi, lorsqu'il s'est vu obligé de meubler sa mémoire de choses qui ne lui plaisoient pas.

D'ailleurs l'agrément, le charme des plus beaux morceaux que l'on puisse donner pour exemples, tiennent à ce qui précede, au sujet, aux circonstances ; toutes choses qui disparoissent dans les citations : il faut lire tout ce qu'Abner dit à Joad, pour sentir toutes les beautés que renferment les réponses de ce dernier. Enfin, quand les exemples cités dans les

livres

livres élémentaires, ne seroient sujets à aucun de ces inconvénients, je trouverois encore une assez forte raison pour ne pas suivre à cet égard la routine des écoles, dans la nécessité où se trouve l'auteur de se borner, pour chaque regle, à un petit nombre de citations.

Au lieu donc de grossir son ouvrage par une compilation qui en feroit un ouvrage bigarré, l'auteur doit laisser au maître, le soin d'indiquer à ses éleves en général, les livres où ceux-ci pourront trouver des exemples pour chaque article : que chaque disciple soit ensuite obligé de les chercher, de les choisir, de les extraire, de les copier; il faudra

bien qu'il réfléchisse à toutes les qualités que ces exemples doivent avoir, à tout ce qui doit les caractériser, et par conséquent à tous les principes qu'on lui aura expliqués. Si d'abord il n'est pas heureux dans ses choix, on lui montrera en quoi il s'est trompé, et ce qui manque aux exemples qu'il aura produits; on l'obligera d'en chercher de nouveaux : si le maître a plusieurs éleves, les exemples produits par l'un d'eux, éclaireront tous les autres; et au lieu d'un ou de deux passages qu'ils auroient vus, ils en connoîtront vingt à la fin de la leçon : la mal-adresse que quelques-uns d'eux auront fait voir dans leurs choix, contribuera

encore à éclairer leurs condisciples, par les observations que ces choix erronnés donneront lieu au maître de faire. Car c'est ici une des choses où il est vrai de dire que l'erreur et les fautes nous instruisent autant, et quelquefois plus que les productions les plus parfaites et les plus exactes. Le maître indiquera donc les auteurs et les ouvrages où l'on peut trouver des exemples de chaque sorte de Style : l'éleve sera forcé de parcourir ces divers ouvrages, de les lire, d'en comparer les passages pour faire ses choix : et il se trouvera que pour quelques morceaux qu'il aura extraits, il connoîtra les auteurs tout entiers ; qu'il y

aura trouvé une infinité d'autres choses qui l'auront frappé ; et qu'en n'étudiant qu'une chose, il en aura appris plusieurs ; outre que son esprit, et ceci n'est pas un petit avantage, se sera accoutumé à lire avec réflexion, et à faire à chaque pas, l'application des principes de goût que vous lui aurez inculqués.

Est-il besoin que je me justifie sur les idées et les raisonnements abstraits que je me suis quelquefois permis ? Quelques auteurs, et la foule innombrable des échos de la littérature, crient contre les idées abstraites dans les livres élémentaires. Je conviens qu'il n'en faut point donner sans nécessité ; et qu'il faut cher-

cher à les rendre aussi claires qu'on le peut : mais si le sujet est abstrait par lui-même ; s'il n'y a pas de milieu entre admettre des idées abstraites, ou n'en présenter que de vagues, de superficielles, de fausses, et d'inutiles ; que veut-on que fasse l'auteur ? Est-ce à nous qu'il faut s'en prendre, si pour être rendues avec exactitude et fidélité, si pour être bien saisies, les matieres que nous traitons, sont de nature à exiger de la pénétration, de la réflexion, de la méditation ? A-t-on jamais fait un crime aux géometres d'avoir donné des axiomes, des problêmes, des théorêmes, des scholies ; d'avoir employé le calcul ;

de n'avoir admis que le ton sévere et strict des démonstrations ? Les petits esprits, les esprits dissipés et superficiels, qui ne sont pas les plus modestes, voudroient bien que du moins le langage, le goût, et les arts fussent de leur compétence ; mais les vœux des insensés ne forment pas des titres. Il faut prendre les objets tels qu'ils sont, les considérer en eux-mêmes, et les soumettre au flambeau qui seul peut les éclairer ; ou bien il faut renoncer à les connoître. Si donc nos principes sont vrais ; si nous parvenons à les rendre avec autant de clarté et d'ordre que leur nature même le permet ; nous sommes à l'abri de tout reproche. Le seul

moyen de nous prouver que nous avons eu quelque tort à ce sujet, c'est de poser des principes plus vrais que les nôtres, ou de les énoncer avec plus de clarté ; et si l'on y parvient, nous serons les premiers à applaudir : mais en attendant, qu'il nous soit permis d'observer qu'en ceci, les clameurs ne prouvent rien, et que le nombre ne fait pas autorité.

Ajoutons qu'il faut bien accoutumer les jeunes gens aux idées abstraites, si l'on veut leur donner un esprit droit et solide : or, le mieux dans ce cas, est de commencer par jetter quelques-unes de ces idées, dans des ouvrages où d'ailleurs l'on traite des sujets agréables : l'agrément

du sujet couvre la peine que ces idées peuvent d'abord causer. L'esprit s'y fait peu à peu, et finit par les chérir et les rechercher : il n'y a ici, comme partout ailleurs, que le trop qui nuise. Nous supposons que les jeunes gens à qui l'on offre des idées abstraites à suivre ou à combiner, ont quinze ans environ ; à cet âge on peut sans inconvénient exiger d'eux l'effort que nous demandent nos premieres méditations : mais on risque tout à trop attendre ; il n'est qu'un temps pour plier l'esprit aux conceptions éloignées de nos sens : ce temps, c'est la jeunesse, lorsque nous pouvons nous prêter à toutes les formes, parce que

nous n'en avons encore aucune. Ceux qui connoissent l'esprit humain, sentent comme nous, qu'à l'âge de trente ans, par exemple, l'esprit le plus propre aux idées abstraites, ne pourroit plus s'y plier.

Les idées abstraites dont je parle ici, se trouvent nécessairement et sur-tout dans les distinctions, les définitions, et les divisions. Les ouvrages didactiques en exigent beaucoup : ce sont les seuls moyens sûrs que nous ayons pour développer et classer avec méthode, les diverses parties qui composent le corps même d'un ouvrage semblable. Parmi toutes les divisions, distinctions, et définitions que la matiere même offre à l'auteur, le bon esprit ne

permet d'admettre que celles qui sont nécessaires, utiles, et justes : la bonne méthode leur assigne le rang indiqué par la Nature elle-même, et par le soin de faciliter les progrès de ceux qu'on veut instruire.

J'ai dû craindre de trop diviser et de trop définir ; je n'aurois donné qu'un squelette inanimé et décharné ; j'ai dû craindre en ne divisant, en ne définissant pas assez, de ne présenter que l'enveloppe et le fantôme de l'objet que j'ai entrepris de faire connoître, au lieu de la masse et du corps même : j'ai craint, en respectant trop mes maîtres, de tomber dans le défaut de ces disciples confiants et timides,

qui n'osent juger par eux-mêmes, et ne répetent que de vieilles erreurs ; j'ai craint également de grossir le nombre de ces esprits audacieux et téméraires, que l'attrait de la nouveauté précipite dans des routes inconnues, et qui ajoutent des erreurs à des erreurs, au lieu de nous donner des vérités neuves. Ennemi de la routine et de la singularité, j'ai tâché de marcher entre les écueils du trop et du trop peu ; j'ai étudié mon sujet dans le silence ; je l'ai médité avec autant d'application que de bonne foi ; et après avoir rassemblé autour de moi, une foule de définitions, de divisions, et de distinctions, je n'ai adopté que celles qui m'ont

paru convenir plus particuliérement à mon but. Sont-elles neuves ? Je les ai crues nécessaires. Sont-elles incomplettes ? Mon sujet ne m'a pas permis d'aller plus loin. Sont-elles peu heureuses ou insuffisantes ? Je sentois qu'il en falloit, et je ne trouvois pas mieux. Il s'en faut bien que je sois également content de tous les détails de cet ouvrage : mais en donnant des choses encore imparfaites à mes propres yeux, j'y trouvois l'avantage d'avertir, d'animer des esprits plus exercés ou plus heureux, et d'espérer obtenir un jour de leurs efforts, ce que je n'avois pu obtenir des miens.

TRAITÉ

TRAITÉ
DU STYLE.

IL est peu de talents sur lesquels il soit plus ordinaire de se flatter, que sur le talent de bien écrire. L'amour-propre des auteurs est d'une si grande délicatesse sur cet article, qu'un rien peut les alarmer; un mot, un geste, le silence même suffit pour les blesser au vif. Attaquez le fond de leur doctrine; vous les trouverez presque toujours attentifs; quelquefois même ils seront dociles : dites-leur qu'ils écrivent mal; vous n'en obtiendrez qu'une haine irréconciliable.

Les efforts que fait chaque auteur pour persuader au public, ou du moins pour se persuader à lui-même, qu'il n'a point à se plaindre du côté du Style, sont une suite naturelle quoique cachée, des raisons qui prouvent que le bon Style doit être plus rare qu'on ne pense. On sent combien il est difficile d'acquérir un bon Style, et combien il est avantageux de l'avoir acquis : on sent que le bon Style est un résultat des dons les plus brillants de la Nature, et en même temps le fruit le plus

précieux du travail et de l'exercice ; on sent qu'il exige et qu'il prouve dans l'écrivain, des réflexions profondes, un tact fin, la connoissance exacte des regles, et sur-tout un goût perfectionné par l'habitude des sentiments les plus épurés : on sent, en un mot, que tout ce qui rend l'homme estimable du côté de l'esprit et du côté des mœurs, tient plus ou moins à ce talent si cher aux auteurs, le premier objet de leur ambition ou de leur coquetterie.

Pour rendre ces vérités plus sensibles à nos lecteurs, et sur-tout pour développer autant que nous le pourrons, un sujet aussi intéressant, nous partageons ce Traité en quatre parties qui vont successivement nous occuper, et que voici :

Ire. PARTIE.

De la nature du STYLE en général, et du bon Style en particulier.

IIe. PARTIE.

Des qualités rares et précieuses qu'exige le talent de bien écrire, et des connoissances que ce même talent présuppose.

IIIe. PARTIE.

Des especes de Styles bons ou mauvais, qu'il importe le plus de connoître.

IVe. PARTIE.

Enfin, des avantages que le bon Style nous procure.

Nous ajouterons à ces quatre parties, les Traités supplémentaires dont nous avons déja parlé dans l'avertissement, et qui tiennent trop étroitement au STYLE pour pouvoir être omis dans ce traité.

Ire. PARTIE.

De la nature du Style en général, et du bon Style en particulier.

JE ne sais s'il est quelque auteur qui ait jamais dit avec netteté et précision, ce que c'est que le STYLE. Il semble que ce mot soit un de ceux auxquels nous attachons des notions vagues qui nous sont très-familieres, et dont nous sommes bien étonnés de ne pouvoir donner une définition exacte et lumineuse, lorsqu'on nous la demande. Quoiqu'il en soit, sans me flatter de réussir entiérement en une chose où tant d'autres ont échoué, voici ce que je crois devoir entendre par ce mot si usité, et non encore défini.

Le mot STYLE vient du mot latin *stylus*, lequel signifioit originairement un des instruments dont les anciens se servoient pour écrire, dans le temps où on ne connoissoit encore ni l'usage des plumes, ni celui du

papier. Cet instrument étoit une espece de grosse aiguille ou de poinçon, ordinairement fait de cuivre, applati en forme de spatule à l'un de ses bouts, et pointu à l'autre : c'étoit par le moyen de cette derniere extrêmité du STYLE, que l'on traçoit les caracteres alphabétiques sur des tablettes enduites de cire ; et quand on vouloit effacer ce qu'on avoit écrit, on employoit l'extrêmité qui étoit applatie ; de sorte qu'il ne falloit alors que retourner le STYLE et repasser sur ce qu'on avoit fait, (*) pour qu'il n'en restât aucune trace.

On sait qu'un des procédés les plus ordinaires de l'esprit humain, est d'étendre et de détourner le sens des mots, de maniere à leur faire signifier autre chose que ce qu'ils ont signifié d'abord ; et l'on a souvent remarqué que plus une expression est usitée et familiere, plus elle est sujette aux caprices de l'usage à cet égard. Le mot STYLE, compris dans la classe des mots les plus fréquemment employés, ne pouvoit manquer de subir un sort auquel si peu d'autres mots semblables ont échappé : il eut été étonnant qu'il n'éprouvât pas tout ce que les loix du maître inconstant et absolu des langues, ont de plus mobile. Aussi ne tarda-t-il pas à devenir le terme consacré, non-seulement pour exprimer

(*) Sæpe Stylum vertas. (*Horat.*)

un instrument propre à tracer des lettres, mais encore pour désigner le talent même de l'auteur, la maniere dont il conçoit, dispose et communique ses idées ; et ce dernier sens, d'accessoire qu'il étoit d'abord, devint ensuite le sens principal, lorsqu'on fit usage de plumes, d'encre, et de papier ; et que, par conséquent, l'on négligea pour toujours et les poinçons et les tablettes. C'est donc dans le sens dérivé et figuré, qui est presque aujourd'hui le seul connu, que nous prenons le mot STYLE dans ce Traité.

C'est dans ce sens que l'on dit d'un homme, qu'*il a un bon Style*, pour dire que sa maniere d'exprimer ses idées est convenable : qu'*il a un mauvais Style*, pour dire que sa maniere d'exprimer ses idées n'a point les convenances nécessaires : qu'*il n'a point de Style*, quand il ne présente au lecteur aucun trait, aucun caractere marqué, aucune couleur, aucune nuance particuliere et distincte ; ou bien quand il passe sans raison d'un ton à l'autre ; que les traits qui se suivent dans ses écrits, ne s'accordent pas entre eux ; qu'ils semblent, pour ainsi dire, appartenir à différentes physionomies, et que l'un n'y domine pas plus que l'autre ; ou bien encore, quand on ne retrouve dans ses écrits, que des traits qui appartiennent à d'autres auteurs, des traits qui sont empruntés plutôt que propres,

et plutôt servilement copiés qu'originaux.

Dans le premier de ces trois derniers cas, l'auteur est nul : il n'y a point d'écrivain : celui qui tient la plume ou qui a la parole, n'est ni lui, ni un autre ; il n'est rien. Dans le second cas, en faisant un mêlange de tous les Styles, on tombe dans une foule de contradictions ridicules et rebutantes, qui détruisent entierement l'unité si essentielle au STYLE : ce sont par-tout et toujours des bigarrures et des inconvenances : ce sont des déplacemens et des discordances qui détruisent nécessairement l'effet que l'on se propose, et blessent également le goût et la saine raison. Dans le troisieme cas, on tombe encore inévitablement dans les mêmes défauts, puisque jamais deux hommes ne peuvent se ressembler assez par le caractere, le génie, les talents, les connoissances, et l'éducation, pour que l'un puisse constamment et avec succès, être totalement le modele de l'autre.

D'Alembert a dit que la poésie étant un art d'imagination, il n'y a plus de poésie, dès qu'on se borne à répéter l'imagination des autres ; et qu'alors l'original est quelque chose, mais que les copies ne sont rien. Etendons cette pensée, et disons que le STYLE étant un talent, il n'y a plus de STYLE dès qu'on se borne à reproduire le talent d'autrui.

Par tout ce qui précede, on voit que le STYLE résulte principalement de la façon de s'énoncer ; et qu'en ce sens, il est à peu près dans le langage, ce qu'on appelle *maniere* dans la peinture : or, cette *façon*, ou si l'on veut, cette *maniere* de s'énoncer, qui forme *le faire* particulier à chaque écrivain, doit se ressembler à elle-même, et ressembler à son auteur ; ou bien elle n'a point de caractere décidé ; et, comme on vient de l'observer, il n'y a point de STYLE.

Il faut donc définir le STYLE *une maniere caractéristique et soutenue d'exprimer ses idées par écrit ou de vive voix.*

De cette définition, et des observations sur lesquelles elle est fondée, on doit conclure que le STYLE ne regarde pas une seule idée, une seule pensée ; mais qu'il suppose un discours, ou un écrit d'une certaine étendue. Ainsi une expression, une phrase ne suffisent pas pour établir une sorte particuliere de STYLE, quoiqu'elles y puissent appartenir comme parties constituantes : voilà pourquoi l'usage ne permet point de dire : *le Style de cette expression est familier ; le Style de cette phrase est noble ;* quoique l'on dise tous les jours : *cette expression est du Style familier ; cette phrase est du Style noble.*

Il y a bon et mauvais STYLE : le BON

STYLE est celui qui réunit toutes les convenances possibles ou nécesaires ; et le MAUVAIS STYLE est celui qui manque de quelqu'une de ces mêmes convenances, ou qui n'en a aucune. L'on peut donc dire en un certain sens, qu'*il n'y a qu'un bon Style*, tandis qu'il y en a plusieurs qui sont vicieux ou défectueux ; et qu'en ceci comme en toute autre chose, le mauvais surabonde. Cependant, comme les différentes convenances que le STYLE exige pour être bon, varient selon les circonstances ; et que ces circonstances, qui déterminent le STYLE, sont elles-mêmes susceptibles d'un nombre infini de variations ; on dit avec raison qu'il y a un nombre infini de *bons* et de *mauvais* STYLES. Ce seroit folie et témérité de vouloir les développer tous ; mais on peut sans doute en rechercher, en examiner, et en déterminer par ordre les principales qualités et les principales sortes ; et c'est en partie ce que nous nous proposons de faire dans cet ouvrage.

Au reste, tout ce qui concourt à *caractériser* le STYLE, est également assujetti aux convenances dont nous avons parlé, et à des principes communs, à des regles certaines ; d'où il suit que tout ce qui concourt à caractériser le STYLE, est de nature à prendre différentes formes, et à devenir l'objet de différents choix. Il

seroit en effet absurde de donner des regles pour faire une chose qui ne pourroit absolument se faire que d'une seule façon : les regles supposent toujours plusieurs choses ou plusieurs procédés entre lesquels on peut choisir. Un choix convenable et bien fait, soit dans les choses mêmes, soit dans la maniere de les préparer et de les employer; voilà donc essentiellement le but de toutes les regles, et par conséquent aussi des regles du STYLE.

On n'a pas besoin d'avancer ici ce que tout lecteur sent de lui-même, que la difficulté du choix augmente, à mesure que nous avons à choisir entre un plus grand nombre de choses, et que la différence qui se trouve entre ces choses est plus délicate, et moins sensible : d'où il sera aisé de pressentir combien il est difficile d'avoir toujours un BON STYLE, puisqu'il ne seroit peut-être pas possible de calculer le nombre des choses entre lesquelles la nature du STYLE exige que l'on choisisse, conformément à la totalité des circonstances où l'on se trouve, et de maniere que les différents choix que l'on aura faits, s'accordent et sympathisent entre eux ; outre que l'on conviendra sans peine que rien n'est plus subtil et plus prompt à échapper, même aux regards les plus perçants et les plus attentifs, que ce qui compose les éléments du goût et du STYLE.

Un des points les plus essentiels est donc de bien connoître tout ce qui doit influer sur les différents choix que le STYLE présuppose ; ce qui doit nous déterminer dans les cas de concurrence, et nous faire sentir que dans la position particuliere où nous nous trouvons, telle chose vaut mieux que telle autre.

Ainsi notre premiere question nous conduit à des détails qui se rangent naturellement sous deux points de vue, dont le premier embrasse les objets entre lesquels nous avons à choisir, et dont le second présente les motifs qui doivent nous déterminer dans les choix que nous avons à faire. Ces objets et ces motifs seront la matiere des deux chapitres qui vont suivre.

CHAPITRE Ier.

Des différents choix qui constituent le bon Style.

Pour avoir un Style, il faut avoir une *maniere de s'exprimer* qui présente une suite de traits faits pour aller ensemble, et dont la réunion forme *un caractere propre et soutenu*. Si ces traits conviennent à l'ouvrage et à l'auteur ; s'ils s'accordent

entr'eux ; s'ils sont vrais et bien dessinés, le Style est bon : si ces traits pêchent contre quelqu'une des regles que la nature du Style exige et prescrit, le Style est défectueux.

Mais en quoi consistent précisément ces traits que le lecteur doit trouver épars sur tout l'ouvrage, et qui forment le caractere de la maniere de s'exprimer, et par conséquent le caractere du Style ? Ils consistent dans le choix des *pensées* que l'on veut employer ; dans le choix de *l'ordre* auquel on veut assujettir ses pensées ; dans le choix des *liaisons* par lesquelles on veut enchaîner ses pensées les unes aux autres ; dans le choix des *expressions* dont on veut les revêtir ; dans le choix des *tours* sous lesquels on veut les présenter ; et enfin dans le choix du *ton* général auquel on veut les soumettre.

Ces six objets nous donnent six articles, qui sont susceptibles des développements les plus intéressants et les plus nécessaires à connoître. La division qu'ils nous offrent est complette sans doute : car quelle autre branche pourroit-on y joindre ? La suite fera voir qu'elle embrasse en effet le Style tout entier, sur-tout aux yeux de ceux qui par le mot *pensées*, entendent, ainsi que je l'expliquerai dans la suite, les idées que nous concevons, les images que nous nous traçons des êtres physiques ou abstraits,

les jugements que nous portons, les raisonnements que nous formons, et les sentiments que nous voulons peindre ou faire éprouver aux autres.

Mais si l'on ne peut pas reprocher à notre division d'être incomplette, ne l'accusera-t-on pas de surabondance ? Plusieurs auteurs prétendent sur-tout mettre les pensées hors de l'empire du Style. Le Style, nous disent-ils, n'embrasse que *l'élocution*, qu'ils ne définissent point, et qui bien définie, embrasseroit aussi les pensées, comme base sans laquelle l'élocution elle-même ne pourroit plus avoir de caractere, et ne nous offriroit plus qu'un mot vide de sens. Quelques-uns portent encore plus loin leur sévérité : ils ne permettent pas même au Style d'aller au delà du cercle des *expressions*, qui en sont bien l'objet le plus frappant, mais qui sont loin d'en être le seul objet : Marmontel et Beccaria semblent eux-mêmes se prononcer d'abord en faveur de ces opinions strangulatoires : d'Alembert les professe ouvertement. Cependant les uns et les autres nous parlent beaucoup de Style plein et serré, nourri et abondant, vide ou boursoufflé, lâche ou diffus ; qualités qui tiennent autant au moins à la nature et à la quantité des idées, qu'à celle des expressions. Et quand ils nous citent le Style véhément et pathétique, leur intention est-elle de nous dire qu'il

ne faut que des mots pour y atteindre ? Aussi la plupart d'entr'eux ne sont-ils pas long-tems à revenir de cette premiere erreur. Le marquis de Beccaria, par exemple, remonte très-explicitement jusqu'aux pensées et aux sentiments, lorsqu'il en vient à développer son système philosophique sur le Style : il fait plus ; il prouve que c'est dans l'espece et dans les qualités particulieres des pensées et des sentiments que l'on exprime, ou que l'on indique sans les exprimer, que consistent la nature et l'essence du talent de bien écrire.....

Et que seroit-ce, en effet, malgré les expressions les plus merveilleuses ; que seroit-ce que le Style d'un ouvrage qui n'offriroit que des idées confuses, vagues, et toujours embarrassées ou compliquées ; que des pensées lentes, incertaines, et triviales, ou fausses et contradictoires ? Qui ne sent pas combien il importe, pour que l'ouvrage soit intéressant, que les idées en général en soient claires, précises, distinctes, concordantes, convenables, vraies, et bien déterminées ? Mais l'ame ne parvient à donner la plupart de ces dernieres qualités aux idées qu'elle produit, qu'autant qu'elle parvient intérieurement à revêtir ces mêmes idées, d'expressions connues et sensibles ; et dès que l'ame en elle-même a donné un corps à ses idées, au moyen des mots que la

langue lui fournit ; dès que de cette sorte, elle ne voit plus les objets de ses pensées que sous cette enveloppe ; peut-on nier que le Style n'y soit déja, du moins en partie, puisque l'on veut nous persuader qu'il est par-tout où sont les expressions, et que l'ame, quand elle voit ainsi, parle réellement en elle-même ? Si les idées, non encore revêtues d'expressions, sont pour l'ordinaire confuses et indéterminées, comment pourroit-on faire entr'elles un choix judicieux, ou même un choix quel qu'il soit ? comment pourroit-on les soumettre à un plan, et les assujettir à un ordre régulier ?

Quel jugement porterions-nous d'un architecte qui n'étudiant que les formes qui dépendent de son art, ne feroit aucune distinction des terrains sur lesquels il auroit à élever ses édifices, ni des matieres premieres dont il auroit à faire usage; qui regarderoit l'étude de tous ces objets comme étrangere pour lui ; qui en conséquence bâtiroit indifféremment sur le sable mouvant comme sur le roc, et réuniroit les pierres molles et friables au granit, et les bois cassants ou rongés des vers, aux bois les plus sains et les plus convenables ? Et qui jamais a élevé jusqu'au rang des véritables artistes, les personnes dont l'industrie, toute bornée à nos goûts les plus frivoles, se réduit à varier les formes des

objets, et ne connoît d'autre beauté que celle qui naît des modes les plus capricieuses ou les plus nouvelles ? Le peintre prépare et travaille lui-même ses couleurs : il choisit avec soin ses toiles, les objets qu'il veut peindre, le costume, l'attitude, et les accompagnements qu'il veut leur donner; il regle, exalte, ou modere les passions de ses personnages ; il détermine les emblêmes ou autres moyens à l'aide desquels il en reproduira l'ame, et en fixera jusqu'à la pensée ; et ce n'est qu'après qu'il est ainsi descendu jusqu'aux plus petits détails dans l'œuvre de sa création, que s'abandonnant à son génie, il compose ses grouppes, et que son pinceau réalise d'une maniere si parfaite, et transmet à l'admiration de la postérité, le monde qu'il a conçu. C'est d'après ces diverses observations sans doute, qu'Horace (*) nous assure que l'art d'écrire n'ayant son principe et sa source que dans le talent de bien penser, l'auteur qui aura bien choisi son sujet, et qui s'en sera rendu maître par la méditation, ne manquera ni de méthode pour en bien ranger toutes les parties, ni d'expressions heureuses pour les bien rendre.

C'est aussi d'après les mêmes principes,

(*) . . . . Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

que Marivaux a prétendu que le Style n'est autre chose que les idées elles-mêmes ; que des idées fortes, lumineuses et vives, produisent un Style nerveux, clair, et rapide ; et qu'au contraire, le Style lâche et foible, obscur, embarrassé, traînant, et diffus, ne peut se retrouver que chez des écrivains qui n'ont qu'un petit nombre d'idées, et qui n'en ont que de communes ; qui ne les apperçoivent que dans un état de désordre, et comme à travers un nuage épais ; qui ne passent à une seconde idée, qu'après s'être long-tems appesantis sur la premiere, et en avoir considéré les côtés même les plus inutiles ; qui enfin laissent toujours entr'elles un grand espace vide et pénible à traverser.

D'Alembert, lui-même, ne nous dit-il pas que pour bien écrire, le plus grand point est d'être riche en idées ; que s'il y a si peu d'excellents écrivains, c'est que les idées sont rares ; et qu'il n'y a que la rhétorique qui soit commune ?

J. J. Rousseau, qui certes ne s'entendoit pas avec d'Alembert, n'a-t-il pas déclaré que le seul art oratoire qu'il suivit, étoit de n'écrire que les choses qui le tourmentoient si fortement, qu'il lui étoit impossible de ne pas les écrire ?

Entendez Buffon, lorsque prenant séance à l'Académie françoise, il lui dit. . . . . « Pourquoi les ouvrages de la Nature sont-ils

» ils si parfaits ? C'est que la Nature tra-
» vaille sur un plan dont elle ne s'écarte
» jamais : c'est qu'elle prépare en silence
» les germes de ses productions ; qu'elle
» ébauche, par un acte unique, la forme
» primitive de tout être vivant ; qu'elle la
» développe, qu'elle la perfectionne par
» un mouvement continu et dans un temps
» prescrit. Si l'esprit humain imite la Na-
» ture dans sa marche et dans son travail ;
» si après avoir été fécondé par l'expérience
» et la méditation, il s'élève aux vérités
» les plus sublimes ; s'il les réunit ; les
» enchaîne, et en forme un système par
» la réflexion ; le Style sera naturel et
» facile ; la chaleur naîtra du plaisir que
» vous aurez à écrire ; cette chaleur se
» répandra par-tout, et donnera de la
» vie à chaque expression ; tout s'animera
» de plus en plus ; le ton s'élevera ; les
» objets prendront de la couleur ; et le
» sentiment se joignant à la lumiere,
» l'augmentera, la fera passer de ce qué
» l'on dit à ce que l'on veut dire ; le Style
» deviendra intéressant et lumineux ? »

Et quel est l'homme célebre par de grands talents, qui ayant médité sur ce sujet, n'ait pas fini par penser comme les auteurs que nous venons de citer ? Parcourez tous les auteurs didactiques, depuis Aristote, Longin, Cicéron, Quintilien, jusqu'à Boileau, Le Batteux, Condillac,

Sulzer, et Marmontel ; tous vous fourniront de nouvelles autorités, et des raisons toujours plus décisives, pour étendre l'empire du Style jusques sur le fond même des pensées et des sentiments.

Si enfin nous consultons l'expérience, même la plus journaliere, ne voyons-nous pas que celui qui ne fait aucun choix dans ses pensées, ou qui n'y fait qu'un mauvais choix ; s'il en a plus ou moins qui soient convenables et propres à plaire aux bons esprits, en a nécessairement d'autres qui sont déplacées, triviales, fausses, et ridicules ; ce qui ne peut que rendre son Style incohérent, diffus, et disparate ? Dès que ses ouvrages sont entachés de ce vice fondamental, ne voyons-nous pas que les soins qu'il y peut donner sous tous les autres rapports, ne servent qu'à en mieux faire sentir l'absurdité par l'effet des contrastes ?

Mais quelles que soient les pensées que l'on aura choisies, leur beauté sera entiérement éclipsée, si l'auteur ne les range pas dans un *ordre* convenable qui satisfasse également et l'esprit et l'oreille : car le plaisir de l'oreille dépend autant de l'ordre que du choix des expressions, comme le plaisir de l'esprit dépend autant de l'ordre que du choix des pensées. C'est sur-tout par cet *ordre* bien entendu, que les pensées qui se suivent, se fortifient mutuellement ; c'est par là qu'elles concourent toutes au

même but, que leur action est comme réunie, qu'elles forment un seul corps, et qu'elles n'ont, pour ainsi dire, qu'une seule et même direction.

Cependant l'effet que l'ordre peut produire, sera encore manqué en grande partie, tant que les idées ne seront pas *liées* entr'elles; tant que l'auteur ne trouvera pas le moyen de faire ressortir tous les avantages qu'une pensée peut retirer du voisinage d'une autre pensée; tant qu'il ne saura pas former une chaîne qui attache ensemble toutes les parties de l'ouvrage, et qui les rende dépendantes l'une de l'autre; c'est-à-dire, tant qu'il ne saura pas choisir les *liaisons;* non pas qu'il soit toujours nécessaire que ces liaisons frappent les yeux; et que le discours soit tout hérissé de conjonctions : car souvent, au contraire, comme nous le verrons ailleurs, la nature des pensées qui se suivent, suffit pour contenter à cet égard un lecteur intelligent.

Ce qui contribuera encore plus à donner au Style le degré de perfection dont il est susceptible, c'est le choix des *expressions*, article qui nous offre un champ plus vaste même que ceux qui précedent, et qui, outre le charme qui naît de l'harmonie du discours, de la propriété des termes, et de la convenance du langage; nous fournit tant d'autres agréments dans ces nuances qui se fondent les unes avec les autres;

dans ces couleurs qui s'appellent mutuellement ; dans ces rapports et ces combinaisons qui groupent les idées ; et dans ces images qui comme autant de vêtements uniformes ou diversifiés, semblent reproduire les objets eux-mêmes sous nos yeux.

Une cinquieme partie élémentaire du Style, également nécessaire pour lier les pensées et leur assigner un caractere propre, une physionomie qui leur convienne, c'est le *tour* de la phrase, le choix de la *construction ;* moyen le plus heureux que nous ayons pour faire attendre au lecteur, et lui annoncer en quelque sorte, les pensées les unes après les autres, en exprimant leurs rapports mutuels avec un laconisme admirable, et sans le secours d'aucun mot qui ralentisse la marche du discours, tandis que ce même moyen est aussi le plus propre à exprimer les passions, et à rendre plus sensibles les mouvements de l'ame ; et en même temps, à répandre par-tout, à l'aide de leur variété et de leur accord, les charmes de l'harmonie et de la clarté du Style.

Enfin, il reste encore à éviter un écueil dangereux, la disparité, la discordance des *tons*. On doit sentir le ton qui convient à l'ouvrage ; et dès qu'on l'a saisi, on ne peut plus le perdre de vue sans montrer son inconséquence et sa foiblesse, sans causer au lecteur des secousses désagréables,

sans rompre l'unité, et perdre l'avantage de l'ensemble. Ce point est aussi délicat qu'il est important : chaque pensée, chaque phrase, chaque expression a sa physionomie particuliere qu'il faut conserver de maniere à ménager au lecteur le plaisir d'une variété inépuisable ; tandis que d'un autre côté, toutes ces physionomies doivent avoir des traits de ressemblance et d'analogie bien marqués, des traits caractéristiques tels que ceux des personnes d'une même famille, ou tels que ceux de tout un peuple assemblé, et témoin d'un événement propre à saisir et à émouvoir fortement tous les esprits.

Il est essentiel de remarquer que le ton peut varier à l'infini selon les diverses combinaisons du sujet, du but, du plan, et des circonstances ; que la langue la plus uniforme et la plus bornée, nous fournit cent tours de phrases qui, pour être bons, demandent à être employés à propos ; que le nombre des liaisons par lesquelles on peut enchaîner ses pensées, est incomparablement plus grand encore ; que néanmoins il n'est rien en comparaison du nombre presqu'infini des différents ordres selon lesquels ces mêmes pensées peuvent être rangées ; et que la quantité des pensées que nous pouvons avoir, et des expressions dont nous pouvons les revêtir, est plus étonnante encore.

Or, parmi les choix que nous offrent tous ces articles, il ne peut ordinairement y en avoir qu'un qui convienne parfaitement à la position donnée et déterminée de l'auteur ; et voilà ce qui rend ces choix si difficiles ; d'autant plus que souvent la différence d'un objet à l'autre est peu sensible quoique très-importante, et que les choses entre lesquelles il faut choisir, sont par leur nature, aussi abstraites que mobiles et promptes à disparoître de devant nos yeux ; c'est-à-dire, que difficilement on peut se les rappeller toutes à l'esprit quand on a besoin de les comparer, ou les bien saisir, et les manier à son gré quand elles se présentent.

Les *pensées*, l'*ordre*, les *liaisons*, les *expressions*, les *tours*, et le *ton ;* voilà donc les objets que nous avons à considérer en autant d'articles, dans ce premier chapitre ; les réflexions qui précedent suffisent déja pour nous convaincre que nous ne pouvons pas apporter trop d'attention aux principes et aux détails auxquels doivent nous conduire l'examen, le développement, et les recherches que ces six articles peuvent nous fournir.

ARTICLE Ier.

Du choix des Pensées.

Les philosophes appellent PENSÉES, les rapports que nous appercevons entre nos idées, et les jugements que nous formons en prononçant ces rapports. Mais les littérateurs étendent pour l'ordinaire, la signification du mot PENSÉE jusqu'à y comprendre de plus, soit cumulativement et en masse, soit séparément et successivement, selon les circonstances, tant les idées ou images que nous avons des objets, que les raisonnements auxquels nos jugements nous conduisent, et même les sentiments ou passions qui les accompagnent. J'observerai au reste, que ce n'est pas sans de fortes raisons, qu'en littérature on donne un sens aussi étendu et aussi vague à ce mot PENSEE : car d'une part, il n'en résulte aucun inconvénient grave; et de l'autre on y gagne, en ce que l'on peut énoncer les principes et les regles du bon goût, avec plus de facilité, de clarté, et de laconisme. En effet, il arrive toujours, que tout ce que l'on veut dire à cet égard, est réellement; quoique plus ou moins applicable à tous les objets auxquels les littérateurs étendent le mot dont il s'agit; ou bien que ce que

l'on dit est si évidemment restreint à tel ou tel objet seulement, qu'il ne peut rester au lecteur attentif aucun doute raisonnable à ce sujet. En ce cas, combien de longueurs et d'embarras, et quelle obscurité n'évitons-nous point, en employant un mot aussi heureusement général !

Il doit donc nous suffire ici d'avertir qu'en nous servant du mot PENSÉE, nous avons également en vue, autant qu'il y a lieu, et que la nature des choses et des circonstances le comporte, les idées, les jugements qu'elles font naître, les raisonnements qui en résultent, et même les sentiments qui peuvent y être annexés; c'est-à-dire, que nous avons en vue, non une seule opération particulière de l'esprit, mais toutes celles qui tiennent à la faculté de *penser*. Je me suis d'autant plus facilement déterminé à en user ainsi dans cette partie de mon ouvrage, malgré mon attention scrupuleuse à me rapprocher toujours du langage le plus sévérement exact, que mon objet direct est d'expliquer comment les PENSÉES considérées de cette sorte dans les écrits où on les trouve, peuvent être, chacune en ce qui les concerne, et autant qu'il y a lieu, 1°. vraies ou fausses; 2°. nécessaires, naturelles, ou accidentelles; 3°. principales, moyennes, ou subordonnées; 4°. développées, simplement exprimées, ou seulement indi-

quées ; 5°. enchaînées ou isolées ; 6°. consonnantes, louches, disparates, ou contradictoires.

On pourroit ajouter à cette division, d'autres divisions beaucoup plus nombreuses encore, et toutes différentes ; telles que celles où l'on distingueroit les pensées, foibles ou énergiques, sublimes ou ordinaires, nobles ou basses, philosophiques ou poétiques, fines, délicates, épigrammatiques, ou ingénues, etc. ; mais ces nouvelles divisions, dont nous aurons à nous occuper ailleurs, ne doivent point entrer dans cet article, parce qu'elles tiennent à des éléments particuliers du Style dont nous parlerons dans la suite ; et que ce seroit intervertir l'ordre des matieres, que de nous arrêter ici à ce que nous aurons à en dire. Nous n'avons en ce moment à considérer les PENSÉES, que sous les points de vue généraux qu'elles peuvent nous offrir, antérieurement aux combinaisons particulieres qu'on peut leur faire subir dans telles ou telles circonstances. Nous allons donc nous borner à reprendre notre division, et à fixer les idées qu'il est à propos de se faire de chacune des classes ou especes qu'elle embrasse.

1°. Les pensées sont *vraies*, lorsque les idées et les rapports qu'elles renferment sont conformes à la nature des choses ; si

ces idées ou ces rapports n'ont pas cette conformité, les pensées sont fausses. La vérité, comme nous le dirons encore dans un autre article, d'après Cérutti, consiste dans la réalité; réalité dans la dépendance des idées, qui fait la vérité philosophique; réalité dans les faits, qui constitue la vérité de l'histoire; et réalité dans la convenance des ressemblances, des images, ou de l'imitation, qui établit la vérité des beaux-arts. Or, où peut-on chercher cette réalité, si ce n'est dans la nature même des choses? Ainsi la Nature nous offre la réalité; et celle-ci devient à son tour la vérité lorsqu'elle nous est connue, et que nous la transportons dans nos écrits.

Si l'on avoit à faire sentir le prix de la vérité, il suffiroit de rappeller combien le mensonge et l'erreur sont odieux et méprisables. En littérature, comme en politique, la mauvaise foi détruit la confiance, et n'inspire que l'aversion : personne ne veut être trompé : ainsi, la devise *vitam impendere vero*, devroit être celle de tous les auteurs, ainsi que de tous les hommes publics; et c'est avec raison que Boileau a dit que

» Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable,
» Et doit régner par-tout, et même dans la fable. »

Et qui ne partage pas le dédain d'Horace pour les vers vides de sens, et pour les

bagatelles harmonieuses ? (*) Mais développons ce principe essentiel, en y ajoutant deux ou trois observations également importantes.....

La premiere est qu'il est ridicule d'écrire pour ne dire que ce que tout le monde sait, et comme tout le monde le sait. On ne doit donc s'attacher qu'à des vérités nouvelles, ou trop peu connues de ceux pour qui on écrit, ou du moins encore intéressantes pour ceux à qui on les dit. Rien n'est plus pitoyable que les écrivains qui, selon l'expression de la Bruyere, prendroient volontiers la plume pour nous apprendre que la Seine coule à Paris ; mais combien d'ouvrages cette premiere observation ne condamne-t-elle pas à la proscription ? combien d'écrivains ne condamne-t-elle pas à un éternel silence ? Elle y condamne tous ceux dont les idées ne sont pas neuves par elles-mêmes, ou par la maniere de les présenter, ou par l'interêt que l'à-propos et les circonstances y attachent.

La seconde observation, suite de la premiere, c'est qu'en général, on ne doit s'occuper avec une attention suivie et sérieuse, que de vérités qui soient ou puissent être d'une utilité réelle et bien sensible. C'est insulter aux hommes de bon sens,

(*) Versus inopes rerum, nugæque Canoræ.

que de vouloir les arrêter à ce qui ne peut procurer aucun avantage : et n'est-ce pas à cause de ce défaut d'utilité, que personne ne lit plus la *Batrachomyomachie* d'Homere, le *Culex* de Virgile, la *Gigantomachie* de Scarron, et tant d'autres productions, qui ne nous présentent plus ou moins d'esprit ou de talents, que pour nous en montrer l'abus ?

La troisieme observation est renfermée dans ce mot d'Horace,

« Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci. »

La sagesse, dit-on, ne doit pas être trop austere ; les anciens la couronnoient de fleurs ; et le Ciel, comme Montaigne le remarque, a placé les sueurs et les larmes aux portes du temple de Vénus, plutôt qu'à celles du temple de Pallas : c'est que pour rendre les esprits attentifs, et ensuite les persuader, il faut plaire, c'est-à-dire, répandre, même et principalement sur les sujets les plus arides, des charmes qui attirent le lecteur, et l'attachent aux idées qu'on lui présente ; et se souvenir qu'un ouvrage n'est frivole que lorsqu'il n'est ni instructif ni intéressant.

Au surplus, il est essentiel de distinguer ici avec Marmontel, la vérité absolue qui tient à la nature des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes ; et la vérité relative qui tient moins à la nature intrinseque des

choses, qu'à la position où nous sommes par rapport à elles, ou bien aux suppositions que nous avons admises sur ce qui les concerne. La philosophie et l'histoire ne doivent en général se nourrir que de vérités absolues ; tandis que les beaux-arts préferent pour l'ordinaire, celles qui sont relatives.

Les vérités relatives doivent avoir, pour être agréables, deux traits bien importants, la convenance et la vraisemblance ; la convenance dans l'emploi qu'on en fait, et la vraisemblance dans la conformité qu'elles ont avec nos sentiments, ou nos perceptions, ou les opinions établies. Il y a bien de la différence, dit le pere Bonhours, entre la fiction et la fausseté ; la fiction doit toujours perfectionner la Nature, la fausseté ne peut jamais que la gâter.

Parmi les vérités relatives, les unes sont conformes à nos sentiments, parce qu'elles nous retracent ce qui se passe en nous, et par réflexion ce que nous jugeons devoir également se passer dans l'esprit et dans le cœur des autres hommes : ces vérités appartiennent sur-tout à la poésie dramatique. D'autres sont conformes à nos perceptions, parce qu'elles nous retracent les impressions faites sur nos sens, les qualités, propriétés, et rapports sensibles des objets ; parce qu'en un mot elles nous peignent la Nature dans l'ordre physique,

telle que nous la concevons ; et sur-tout en ce qui se rapporte à la proportion des choses entr'elles, à leur action réciproque ou commune, et à la correspondance des causes et des effets.

Enfin les vérités conformes aux opinions établies, sont celles qui n'étendent pas la fiction plus loin que ne le permet le jugement de ceux pour qui on écrit ; celles qui ne présentent point une fiction contraire aux fictions généralement admises ou tolérées, ou qui n'attribuent pas à la fiction qu'elles offrent, une autorité différente de celle que le monde instruit et cultivé lui accorde. C'est étendre la fiction au-delà des bornes admises, que d'employer sérieusement le merveilleux dans les petites choses : ce seroit contrarier les opinions établies, que de faire sauver Agamemnon par Clytemnestre : ce seroit donner à la fiction une autorité qu'elle n'a pas, que de transporter le merveilleux des fables de Lafontaine ou les petits contes des Fées, dans le plan d'un grand poëme héroïque et sérieux.

2°. Si une pensée tient tellement au sujet que l'on traite, combiné avec le but que l'on se propose, qu'il soit impossible à un homme intelligent de rapprocher ces deux points de vue, qu'elle ne vienne comme d'elle-même s'offrir à son esprit ; cette pensée sera *nécessaire* : elle sera *na-*

turelle, si sans être nécessaire, elle tient d'assez près à l'ouvrage, pour que celui-ci ne puisse avoir un développement raisonnable, que celle-là ne vienne y prendre place ; si l'on peut dire que cette pensée venant à manquer, l'objet n'aura pas été suffisamment considéré sous toutes les faces, pour que le tableau qu'on en tracera soit complet ou arrondi : la pensée sera *accidentelle* quand elle exprimera un rapport que l'objet ne doive qu'à des circonstances particulieres et variables. Dans une bonne définition, par exemple, vous ne trouverez qu'une pensée nécessaire : changez cette définition en description, vous y verrez de plus des pensées naturelles : vous en aurez d'accidentelles, si de la description vous faites un portrait.

3°. Les pensées qui sont comme la tige des autres, d'où toutes les autres découlent, sont celles que nous appellerons *principales :* celles qui dérivent des principales, et qui sans avoir une égale étendue, contiennent néanmoins des détails assez considérables, sont celles que nous nommerons *moyennes :* et nous désignerons par le nom de *subordonnées*, celles qui sont sous la dépendance de ces dernieres, et qui n'amenent point de détails ultérieurs. On ne peut mieux se représenter cette division, que sous l'emblême d'un arbre qui offre à nos regards, d'abord son tronc

et ses principales branches, ensuite ses branches secondaires ou intermédiaires ; et enfin ses derniers rameaux, ses fleurs, ses fruits, et ses feuilles.

4°. Une pensée est *développée* quand on s'y arrête, et qu'on exprime ce qu'elle renferme ou ce qu'elle peut amener d'utile et d'agréable, soit qu'on en définisse les termes ; soit qu'on produise les preuves dont elle est susceptible ; soit qu'on en fasse des applications particulieres ; ou qu'on énonce les exceptions et les restrictions qu'il sera juste d'y apporter : elle est *simplement exprimée*, quand elle n'a aucune suite semblable à celles dont nous venons de parler : elle est *seulement indiquée*, lorsque sans être formellement énoncée, elle est comme montrée de loin et plus ou moins sensiblement réveillée dans les esprits, par d'autres pensées que l'on exprime, et qui ont avec elle une liaison qu'on a soin de faire appercevoir. C'est dans les sermons de controverse, et dans les plaidoyers, qu'on voit le mieux avec quel art une pensée peut se prêter à des développements qui étonnent : c'est dans les ouvrages didactiques élémentaires, qu'on découvre le plus souvent des exemples d'idées simplement exprimées ; et c'est dans les poésies fines et agréables, qu'on trouve le plus de pensées seulement indiquées.

5°.

5°. Les PENSÉES sont *enchaînées*, quand l'une semble engendrer ou appeller l'autre, et qu'on en fait sentir la dépendance et la liaison réciproque : elles sont *isolées* quand elles se suivent dans le discours, sans être liées dans l'esprit, et que l'auteur ne nous fait appercevoir entr'elles aucun rapport intrinseque, aucune autre cause de rapprochement qu'un à-propos de fantaisie, ou que la nature générale de l'ouvrage et du sujet. Voyez dans les ouvrages de raisonnement, avec quel heureux succès, les bons esprits parviennent à y enchaîner toutes leurs pensées ! Observez que dès l'instant que vous admettez la premiere qu'ils vous présentent, vous n'êtes plus le maître de vous arrêter; et que votre assentiment est comme forcé jusqu'à leur derniere conclusion ! Des écoles de la raison, passez dans les cercles légers de l'enjouement ou du bel esprit; comme tout y est détaché, désuni, et indépendant ! Les folles erreurs du papillon ne different pas plus du vol régulier, suivi, et soutenu de l'aigle.

6°. Quand les PENSÉES s'accordent entre elles et concourent toutes plus ou moins au but de l'ouvrage, elles sont *consonnantes* : elles sont *louches* lorsqu'au premier coup-d'œil, elles offrent quelque chose de faux ou de douteux; ou bien lorsque sous un certain jour, elles pa-

roissent ne pas s'accorder avec les autres, ou éloigner du but auquel elles doivent nous conduire ; elles sont *disparates* lorsqu'elles n'ont rien que d'étranger au sujet, ou d'inutile quant au but : enfin elles sont *contradictoires*, lorsqu'il y a opposition réelle entr'elles et quelque autre pensée, ou entr'elles et le but. Les pensées contradictoires sont quelquefois appellées *fausses*, et quelquefois pensées *disparates*. La convenance des pensées suppose un esprit droit et étendu, des connoissances solides et bien digérées ; c'est le symptôme du bon sens et de la raison : les pensées *louches* sont le fruit d'un esprit ignorant, foible, et mal-adroit : les pensées *disparates* sont un des caracteres de la folie : et les pensées *contradictoires* sont l'écueil des esprits faux.

C'est ici le lieu de placer deux observations très-importantes ; la premiere, qu'il y a des hommes dont l'esprit est malheureusement si stérile, que jamais ils n'ont d'autres pensées, d'autres manieres d'exprimer leurs pensées, que celles qu'ils empruntent d'ailleurs ; sans doute ces hommes ne sont point appellés à avoir un Style : car, pourquoi écrire lorsqu'on ne peut mériter d'avoir des lecteurs ? D'autres personnes plus libéralement dotées par la Nature, ont toujours, 1°. mille pensées qui se présentent à leur

esprit, selon les occasions où elles se trouvent ; et 2°. une maniere intéressante ou piquante de les exprimer : ces personnes peuvent écrire et parvenir à se faire un Style qui leur soit propre : mais les meilleures choses ne sont bonnes que lorsqu'elles sont placées à propos : il ne faut donc pas tout dire ; il faut choisir entre les pensées qui se présentent, et ne s'attacher qu'à celles qui conviennent au sujet que l'on traite, et au but que l'on se propose. Si l'on se permet d'en adopter où cette convenance soit moins sensible ; il faut que du moins cette adoption ne s'étende que jusqu'à celles qui s'adaptent le mieux aux circonstances, et qui contribuent le plus à l'agrément : à plus forte raison doit-on rejetter impitoyablement tout ce qui est contraire aux divers points de vue que nous venons d'indiquer. Seroit-il besoin d'appuyer de quelques preuves, la loi de sobriété dont nous parlons ? Quand un ouvrage nous offre des pensées étrangeres au sujet et au but ; des pensées qui, bien appréciées, ne peuvent se comparer qu'à ces exubérations qui se manifestent quelquefois dans les corps organisés ; en peut-on conclure que l'auteur est fécond ? Non ! on ne peut y voir qu'un vice d'organisation, une déperdition de sucs nourriciers, qui jette nécessairement le corps dans un état de désordre

et de dépérissement. Aux yeux de l'homme sensé, l'auteur qui se laisse aller à ce défaut, doit avoir l'esprit bien stérile, puisque pour recueillir une quantité suffisante de pensées, il est obligé d'errer loin de son sujet: l'homme sensé ne peut voir dans cette prétendue abondance, que le vice d'un esprit irrégulier, sans consistance, et sans frein. En général, tout ce qui est superflu, nuit à la clarté et à l'effet qu'on veut produire. Nous aimons beaucoup mieux l'auteur qui nous paroît ne dire qu'une partie de ce qu'il sent et de ce qu'il voit, que celui qui, croyant toujours n'en pas dire assez, nous montre qu'il a lui-même peu d'estime pour ce qu'il a dit, ou trop d'estime pour ce qu'il veut dire encore.

Notre seconde observation, c'est que chaque PENSÉE doit amener avec elle quelque différence dans le Style selon sa propre nature, et plus encore, selon la maniere dont il convient de l'employer. Tantôt c'est un récit qui demande un Style historique; tantôt c'est un sentiment vif qui demande un Style propre à émouvoir; quelquefois c'est une réflexion qui demande un Style sérieux, ou une épigramme qui demande un Style saillant. Les détails que ce point de vue nous présente sont presqu'incalculables, à cause des nuances que l'auteur doit toujours

saisir à propos, et que la délicatesse du goût peut varier à l'infini. Cependant nous reviendrons dans la suite à ces détails qui seroient déplacés ici; mais nous n'y reviendrons qu'avec l'attention de nous restreindre dans de justes bornes.

Sous la dénomination de PENSÉES, nous comprenons, ainsi que nous en avons averti, les *Sentiments*, qui ne sont, en effet, autre chose que des pensées conçues de maniere à porter l'empreinte de la passion qu'elles font naître dans l'ame de l'auteur, ou que celui-ci veut exciter dans l'ame de ceux qui le lisent ou qui l'écoutent. Toutes les pensées ne sont pas propres à émouvoir; toutes ne sont donc pas propres à recevoir l'empreinte et les couleurs du sentiment: d'ailleurs toutes celles qui le pourroient ne le doivent pas toujours : il faut donc savoir distinguer ce qui est possible et naturel, d'avec ce qui ne l'est pas ; et ce qui convient, d'avec ce qui seroit déplacé.

L'article des sentiments, considéré à part, semble demander quelques remarques particulieres, et même quelques nouvelles classifications. Ainsi, j'appelle Sentiments *principaux* ou *dominants* les passions ou affections générales que tout l'ouvrage doit produire, et qui sont comme le résultat des autres. Les affections ou passions *subalternes*, *locales*, et *partielles*, par lesquelles on conduit le lecteur aux

sentiments principaux, et qui sont comme parsemées dans tout l'ouvrage, qui du moins appartiennent chacune à des passages, à des détails, à des pensées particulieres, je les nomme sentiments *subordonnés* ou *secondaires*. Lorsque les uns et les autres sont fondés sur ce que l'auteur met devant nos yeux; lorsqu'ils conviennent à la forme sous laquelle les objets nous sont offerts; et que de plus ils sont bien préparés, bien assortis, et bien nuancés; alors ils sont *naturels*. Ils sont *factices*, lorsqu'ils manquent de ces divers avantages.

L'énergie et l'effet des sentiments ou passions que l'auteur ressent, ou veut inspirer à ses lecteurs, pour ou contre l'objet dont il s'occupe, dépendent en grande partie de la graduation et de l'à-propos: mais ces deux derniers points dépendent à leur tour de l'espece et de l'ordre des pensées qui doivent servir de base et de véhicule aux sentiments.

Nous ne considérons ici les sentiments que par rapport à l'usage qu'on en peut faire dans les écrits. Nous ne parlons point des divisions sous lesquelles on peut les ranger d'après leur nature, leurs objets, et leurs especes: ce champ seroit trop vaste, et ce n'est pas le moment d'y entrer. Nous rappellerons seulement à nos lecteurs une observation essentielle, que

les auteurs didactiques ont quelquefois négligée.

C'est que dans un ouvrage destiné à produire un effet moral, quel qu'il soit, l'auteur n'a pas moins besoin de se rendre compte des sentiments qu'il veut inspirer, que des pensées qu'il veut communiquer; qu'il doit donner au moins autant d'attention aux uns qu'aux autres, tant pour le choix qu'il en veut faire, que pour la maniere de les préparer, de les annoncer, de les exprimer, de les graduer, et de les assortir. L'auteur doit avoir un sentiment principal auquel il ramene ses lecteurs par toutes les passions secondaires qu'il excite; comme il a une pensée principale à laquelle toutes les autres viennent aboutir. Les sentiments secondaires demandent autant de talent et d'art pour être bien maniés, et produire tout leur effet, que les pensées subordonnées peuvent en exiger pour bien établir la doctrine que l'on se propose de répandre : voilà ce que peut-être on n'a pas encore assez dit, ou assez bien dit, en traitant de cette matiere.

Avant de finir cet article, nous allons recueillir quelques idées aussi intéressantes qu'instructives, que nous ont données le marquis de Beccaria dans ses recherches sur le Style, et M. Marmontel dans ses éléments de Littérature; l'un sur la théorie des idées et des sentiments relativement

au Style ; et l'autre sur le caractere et l'emploi des sentiments et des passions dans les ouvrages littéraires.

Beccaria distingue dans chaque période, et même dans chaque phrase, les idées principales et les idées accessoires ; les idées physiques, et les idées morales ; les idées exprimées, et les idées seulement indiquées.

Le vrai caractere du Style, selon cet auteur, est tout entier dans le choix que l'on fait des idées accessoires : aussi pense-t-il que l'homme de goût n'a rien à dire sur les ouvrages où l'on néglige ces idées ; et qu'on doit mettre sur une même ligne, les écrits de Newton, et ceux qu'Archimède auroit pu nous laisser.

Une série compliquée d'idées et de sentiments peut, selon lui, se sous-diviser en plusieurs séries partielles, qui auront, chacune, leurs idées et sentiments principaux ; d'où il suit qu'il peut y avoir plusieurs Styles renfermés les uns dans les autres.

Quelquefois l'idée et le sentiment principal ne sont pas exprimés : si les accessoires les indiquent suffisamment, le Style ne peut qu'y gagner.

La beauté du Style résulte immédiatement des sensations accessoires qui sont de nature à nous causer du plaisir : plus on en rassemblera qui intéressent, et qui

soient compatibles entr'elles et avec l'idée principale, plus le Style sera parfait. L'art se réduit donc ici à rechercher les limites au delà desquelles les sensations accessoires seroient trop nombreuses, ou trop peu intéressantes, ou déplacées.

Comme les sentiments moraux sont en général plus compliqués, mais plus variables, et qu'ils font des impressions plus vives et plus durables; et qu'au contraire les images physiques font une impression plus fixe, plus distincte, et plus constante, mais plus foible; il arrive que si on unit les uns aux autres, on donne de la constance aux premiers, et de l'intensité aux secondes: l'objet physique développe le sentiment moral, et lui donne un centre ou un point d'appui; comme les idées morales rendent les images physiques plus intéressantes, en nous rappellant sans cesse à nous-mêmes et à nos semblables. On conçoit au reste qu'il faut toujours choisir l'image physique qui présente le mieux les rapports cachés de l'objet moral, et que d'un autre côté on doit préférer les idées accessoires morales qui mettent l'image physique dans un mouvement plus grand et plus rapide. Il y a des idées accessoires qui, si on les exprime, nuisent à l'effet que doit produire le faisceau entier de la pensée, au lieu qu'elles le fortifient si on se borne à les indiquer: c'est alors que l'on doit le

plus ménager l'attention du lecteur, et laisser un certain exercice à la sagacité de son esprit. D'ailleurs, trop d'actes d'attention de même espece fatiguent le lecteur ; tandis que les idées qui ne sont qu'entrevues, font une nouvelle sorte d'impression qui soulage.

Les idées seulement indiquées ont le précieux avantage de n'occuper aucun espace, et par conséquent de mettre plus de rapidité dans le Style. Que d'idées les mots *his* et *dulces exuviæ* ne réveillent-ils pas dans ces deux vers admirables que Virgile prête à Didon...

« ...Dulces exuviæ, dum fata, deusque sinebat,
« Accipite hanc animam, meque his exsolvite curis. »

Si on exprime toutes les idées, il y aura redondance, perte de temps, lassitude, et ennui ; l'esprit sera forcé de diviser en plusieurs temps, un intervalle que l'unité de l'idée principale doit faire saisir en un même instant ; l'accessoire deviendra principal, ce qui causera de la confusion, et dérangera le mouvement et la marche de l'esprit. D'ailleurs dans les ouvrages, même didactiques, il faut savoir, sinon cacher, du moins ne laisser qu'entrevoir une partie de ce que l'on veut faire connoître, afin d'éveiller la curiosité, d'exciter l'attention de ceux qu'on instruit, et de les animer au travail de l'esprit.

On doit exprimer de préférence les idées accessoires qui, plus éloignées par elles-mêmes du point de vue actuel, amenent de nouvelles suites d'impressions, et font parcourir de nouvelles séries d'idées, pourvu cependant qu'elles aient toujours une liaison étroite avec l'idée principale. Plus une idée accessoire exprimée est grande et forte, plus on doit avoir soin d'omettre celles qu'elle réveille : une seule image peut suffire à l'ame la plus attentive, par la foule d'idées dont elle nous environne, et qui sont relatives à nous-mêmes, à nos passions favorites, ou à l'objet qui nous occupe. Les sombres détours d'une vaste forêt, les monts solitaires, la vue de l'Océan, font les délices des esprits méditatifs ; tandis que ceux qui se fuient eux-mêmes comme on fuit une mauvaise compagnie, se jettent dans le tourbillon du monde, et cherchent la variété des objets, afin de n'avoir à s'arrêter sur aucun.

Si les idées accessoires exprimées sont foibles ou peu énergiques, on doit préférer celles qui n'en réveillent qu'un petit nombre d'autres ; en ce cas, on peut en exprimer un plus grand nombre ; mais on doit alors éviter que les idées accessoires non exprimées, mais indiquées, ne soient trop fortes ; car elles feroient perdre de vue les idées principales, et jetteroient les esprits dans la confusion.

On voit par tout ce qui précede, que relativement au Style, Beccaria ne regarde les sentiments que comme des idées qui excitent en nous des sensations intérieures de plaisir ou d'aversion ; une passion, dit-il, est une impression constante qui porte toute notre sensibilité sur un même objet. On peut évaluer la grandeur d'une passion, par la force avec laquelle toutes les autres idées la réveillent. Le Style passionné consiste donc dans l'emploi des idées accessoires qui nous ramenent au sentiment fondamental de la passion. Plus le nombre de ces idées accessoires sera grand, plus le Style passionné sera parfait. L'homme passionné aime à se nourrir de l'idée de l'objet de sa passion : il ne croit pouvoir se rendre heureux, que par les sensations qui l'en rapprochent : il fuit tout ce qui peut l'en distraire : il va jusqu'à vouloir acquérir des connoissances qu'il prévoit devoir lui être funestes. Voyez l'avidité des enfans pour les spectacles atroces et extraordinaires ! Voyez un joueur manier des cartes, et un amant suivre des yeux la fumée qui s'éleve du temple qu'habite sa divinité ! On ne guérit une véritable passion, qu'en lui opposant des idées analogues et variées, qui attirent insensiblement et partagent l'attention de l'homme passionné ; et c'est le plus beau secret de l'éloquence. Les passions qui ont un objet

déterminé et unique, telles que l'amour, sont plus actives et moins durables que celles qui, comme la galanterie, n'ont qu'un objet général et indéterminé.

Beccaria conclut de tous ces principes, 1°. que la progression des accessoires doit être croissante, à mesure qu'on l'approche de l'objet; 2°. que dans le Style passionné, on doit sur-tout éviter les termes vagues qui n'indiquent que des rapports éloignés, et ne peuvent dès-lors qu'affoiblir le sentiment: 3°. que rien n'est plus naturel que de se faire des idées exagérées de tout ce qui touche à l'idée principale: 4°. que dans ce Style, les accessoires sont les passions subalternes, propres à aggrandir la principale, et les sensations physiques qui empêchent l'ame de s'égarer dans des idées trop peu déterminées: 5°. que si l'objet de la passion est déterminé, on doit éviter les rapports éloignés et délicats, et le trop grand nombre de circonstances physiques qui détourneroient l'attention; au lieu que dans les passions indéterminées, ces rapports éloignés font parcourir plus d'objets analogues à la passion, que rien ne peut mieux fixer que les circonstances physiques: 6°. et qu'enfin la perfection du Style passionné peut aller jusqu'à faire plus d'impression que l'objet même.

Marmontel part du principe qu'il faut du

mouvement dans le Style, et que ce mouvement doit être analogue à celui de l'ame. L'agitation, dit Montaigne, est la vie et la grace de l'ame. Mais, ainsi que l'observe Lucien, il faut que le Style et la chose ne fassent qu'un, et se meuvent ensemble, comme le cheval et le cavalier. C'est cet accord qui fait la différence de l'homme éloquent et du déclamateur : dès qu'on s'écarte de la Nature, l'ame de celui qui écoute, n'est plus à l'unisson avec l'ame de celui qui parle : les cordes sensibles de celles-là perdent leur résonnance ; et tandis que l'orateur s'agite, l'auditeur est froid et tranquille.

Au mouvement de l'ame qui s'élance hors d'elle-même, répondent le desir impatient, l'instance vive et redoublée, le reproche, la menace, l'insulte, la colere, l'indignation, la résolution, l'audace, et tous les actes d'une volonté ferme et décidée, impétueuse et violente, luttant contre les obstacles, ou formant obstacle elle-même.

Au mouvement de l'ame qui s'éleve, répondent les transports d'admiration, de ravissement, d'enthousiasme, l'exclamation, l'imprécation, les vœux ardents, la révolte contre le ciel, l'indignation contre l'orgueil, contre l'iniquité, contre l'insolence, et contre l'abus de la force.

Au mouvement de l'ame qui s'abaisse,

répondent les plaintes, les humbles prieres, le découragement, le repentir, et les supplications par où on implore grace ou pitié.

Au mouvement de l'ame qui retourne sur elle-même, répondent la surprise mêlée d'effroi, la répugnance et la honte, l'épouvante et le remords, tout ce qui réprime le penchant ou renverse les résolutions.

Au mouvement de l'ame qui chancelle, répondent le doute, l'irrésolution, l'inquiétude, la perplexité, le balancement des idées, et le combat des sentiments.

Souvent plus libre et plus tranquille, l'ame se possede, et modere ses mouvements : à cette situation appartiennent les détours, les allusions, les réticences, l'artifice qui conduit au Style fin, délicat, ironique, et le manege d'une éloquence insinuante.

Lorsqu'on est dans l'illusion, et qu'on s'abandonne à la Nature, tous ces mouvements se soutiennent, et se varient d'eux-mêmes ; et alors la répétition, la gradation, et l'accumulation se présentent avec toute la chaleur de la passion ; mais il faut pour cela une véritable illusion ; l'art ne peut y suppléer. C'est par un effet naturel de cette illusion et de ces dispositions différentes, que nous prêtons une ame à tout ce qui végete, à tout ce qui agit sans impulsion du dehors, à tout ce

qui a l'apparence du sentiment : les éléments deviennent des êtres bienfaisants, dociles, cruels, impérieux, inconstants, ou avares, selon les circonstances : les racines d'un arbre qui s'insinuent dans les veines d'un roc, la vigne qui cherche l'appui d'un ormeau, les bourgeons qui s'épanouissent au sourire du printemps, et se referment au retour de l'hiver ; ne sont-ce pas des images fidelles de la sagacité des animaux qui distinguent leur pâture, de la sensibilité d'un enfant qui tend les bras à sa mere, et de la séduction de l'espoir, ou du saisissement de la crainte ? C'est de cette sorte que le charme du Style nous met en société avec toute la Nature, et nous intéresse à tout ce que nous voyons.

Le mouvement dans les êtres dont nous parlons, n'est pas même nécessaire pour justifier ces heureuses analogies : il suffit de l'apparence d'une action cachée ou d'une passion secrette : ainsi le rocher suspendu menace, l'écueil brave Neptune irrité, le sommet d'un mont élevé va défier les tempêtes : mais ici, comme par-tout ailleurs, il y a un terme qu'il ne faut jamais outrepasser ; c'est le point au delà duquel on blesseroit les apparences. D'ailleurs, être toujours dans l'illusion, n'est-ce pas être dans un état de folie ?

ARTICLE II.

Du choix de l'Ordre.

Il y a dans la peinture, dit Daniel Webb, (*) deux sortes de dispositions; l'une purement *pittoresque*, et l'autre *expressive;* la disposition pittoresque, qui s'appelle aussi *ordonnance*; et qui est la partie théâtrale de l'art, consiste dans la position relative des figures qui composent l'action, dans leur emplacement réciproque, dans la formation de leurs groupes. La disposition expressive, que l'on peut aussi nommer la partie dramatique de l'art, consiste dans l'attitude de chaque objet, ou dans les mouvements de chaque personnage; attitude et mouvements qui doivent toujours être analogues à l'importance de l'objet, et à l'impression que l'on se propose de faire. Cette seconde disposition comprend le sujet ou la fable, c'est-à-dire, la nature de la chose, le plan dans lequel on la place, le caractere qu'elle doit avoir, et les passions que l'on veut peindre.

La littérature s'appuie sur la même théorie, et remonte aux mêmes principes; ou plutôt aux mêmes notions générales

(*) Voyez, *Recherches sur les beautés de la Peinture.*

que la peinture ; ainsi que nous le verrons pour la disposition expressive, lorsque nous parlerons du but, du genre, et du ton d'un ouvrage ; et comme nous allons le voir pour ce qui concerne la disposition pittoresque.

C'est peu de chose que d'avoir choisi un sujet heureux ou convenable : il faut en déterminer la forme, en préparer le développement, et en arrêter le plan.

La forme d'un ouvrage, quant à ses masses, ou parties principales, tient au genre auquel on veut adapter cet ouvrage. Nous aurons à parler des genres, et par conséquent des formes dans un autre article. Le développement consiste dans l'art de présenter successivement et dans une étendue convenable, non-seulement les parties principales, mais encore les détails du sujet que l'on traite : trois conditions y sont sur-tout essentielles ; 1°. que le lecteur y retrouve l'intégralité du sujet ; 2°. que l'unité y soit également respectée ; et 3°. que tout y soit soumis aux loix de la briéveté.

L'intégralité du sujet n'est autre chose au premier coup-d'œil, que la totalité des parties qui composent ce sujet ; mais en creusant cette idée fonciere, on s'apperçoit ensuite que cette intégralité suppose que l'on donne une juste étendue à toutes ces parties, et que même on les unisse

ensemble en les liant toutes à un même point central, ce qui constitue l'unité ; et que de plus on en rejette avec soin tout ce qui peut y être étranger ou superflu, précaution qui constitue la brièveté.

Quant à l'importance de ces trois conditions, également requises dans le développement d'un sujet, qui ne sait pas avec quel mépris on repousse dans les derniers rangs, les esprits superficiels qui n'apperçoivent qu'un côté de chaque objet; les esprits stériles et bornés, qui paroissant tout voir, effleurent tout, et ne découvrent rien ; et les esprits vagabonds et désordonnés, qui confondent tout ce qu'ils voient ? Horace met dans la derniere classe des ouvriers, l'artiste qui sait rendre les détails, même dans une perfection rare, mais qui ne sait pas en former un tout. Il s'indigne de ne voir sortir qu'un petit vase, des mains de celui qui en débutant nous faisoit espérer un autre vase très-volumineux ; il est révolté de la beauté elle-même, dès qu'elle n'est pas à sa place....

« Faber imus et ungues,
» Exprimet, et molles imitabitur ære capillos;
» Infelix operis summâ, quia ponere totum.
» Nesciet.

» Amphora cœpit
» Institui; currente rotâ cur urceus exit ?

» Purpureus latè qui splendeat, unus et alter
» Assuitur pannus, ceù Lucus et ara Dianæ,
» Et properantis aquæ per amænos ambitus agros;
» Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus;
» Sed nunc non erat his locus. »

Ce n'est qu'avec le sourire du sarcasme enfin, qu'il veut qu'on accueille l'auteur trop confiant qui, semblable à un malade en délire, ne nous présente que de vains phantômes, qu'il ne peut réunir dans un même plan...

« Velut ægri somnia vanæ
» Fingentur species, ut nec pes, nec caput uni
» Reddatur formæ.

C'est qu'Horace sent aussi vivement l'importance de l'unité que celle de l'intégralité; ou plutôt c'est qu'il les confond en quelque sorte, pour n'en faire qu'un seul et même précepte.

« Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum ».

L'unité est la seule véritable source de toute beauté, dit St. Augustin. « *Porro, omnis pulchritudinis forma unitas est* ».

Il ne faut donc pas croire qu'elle puisse jamais contrarier l'intégralité : car ramener tout à un même centre, n'est pas mutiler les objets; comme parcourir son sujet tout entier, n'est pas en sortir.

Nous aurons encore une observation

semblable à faire sur la briéveté : être court n'est pas être aride ; c'est ne rien dire d'inutile ou de déplacé. L'habile orateur, dit Cicéron, retranchera toujours les ornements superflus, quelque séduisants qu'ils lui paroissent : « *Ambitiosa* » *recidet ornamenta* ». L'homme réfléchi sait que la diffusion dans un écrit humilie le lecteur, à qui elle ne laisse rien à deviner, et le fatigue par les redites. Et qui ne fuit pas comme Horace, l'auteur intarissable qui jamais ne finit, et qui, ainsi qu'il nous en prévient, assassine de ses écrits, ceux dont il a pu s'emparer ?

« Quem vero arripuit tenet, occiditque legendo.... »
» Qui ne sait se borner, ne sut jamais écrire ».

Le moyen le plus sûr pour un écrivain, de s'astreindre aux principes que nous venons d'indiquer, c'est la précaution de ne travailler que sur un plan médité d'avance : c'est donc au plan qu'il faut s'attacher d'abord pour y tout ramener ensuite.

Le plan, dit Marmontel, est le dessein d'un ouvrage, son étendue circonscrite, la distinction de son commencement, de son milieu, et de sa fin, la distribution et l'ordonnance de ses parties principales, leur rapport et leur enchaînement. Partout où il y a défaut de plan, la marche est incertaine et laborieuse ; on éprouve

de l'embarras dans les développements ; l'intrigue est mal tissue ; on sent de la répugnance à suivre le fil des événements. Si l'on veut plaire et persuader, il faut connoître et respecter la sorte de filiation que la Nature a établie entre nos idées et nos sentiments, et observer la suite, la liaison que les événements ont entr'eux : il faut que les incidents naissent successivement les uns des autres, dans le physique, dans le moral, et même dans le merveilleux. C'est la continuité de la chaîne qui produit l'ensemble.

La confusion déplaît et nuit par-tout où elle se trouve, et plus encore dans les ouvrages de l'esprit qu'ailleurs. La satisfaction de l'esprit provient sur-tout des connoissances qu'il acquiert, et de la facilité avec laquelle il peut les acquérir. Or, nos connoissances consistent bien moins à posséder beaucoup d'idées, ou si l'on veut, à recueillir les notions ou images de beaucoup d'objets, qu'à découvrir beaucoup de rapports entre ces objets, ou ces notions et images : sur quoi il faut observer que ces rapports ne peuvent résulter que de l'ordre des choses, ou de l'ordre des notions qui les représentent ; c'est-à-dire, que nous ne verrons point ces rapports, ou que nous ne les verrons qu'avec peine, si chaque objet n'est point rangé dans notre esprit de maniere à nous les faire

appercevoir. La confusion qui est le renversement de tout arrangement semblable, nous rebute nécessairement, au lieu que l'ordre qui réunit toutes les parties, et qui par-là même en augmente la force, en les faisant concourir à un même but, est toujours sûr de plaire.

Il faut donc toujours de l'ordre dans les ouvrages de l'esprit, au moins dans tous ceux qui traitent de matieres susceptibles de quelque liaison : il faut que cet ordre regne entre les parties majeures, entre les parties moyennes, et entre les parties subalternes. L'ORDRE, entre les parties majeures, donne la *division* de l'ouvrage; il *ébauche le plan ;* l'ORDRE entre les parties moyennes conduit aux *sous-divisions;* il *dégrossit le plan :* l'ORDRE entre les parties subalternes décide du rang de chaque pensée particuliere ; il *complette le plan*, et nous offre l'esquisse de l'ouvrage. C'est ainsi qu'en méditant sur ce qui concerne l'ordre dans les ouvrages littéraires ou savants, on voit que le plan est un point central auquel tout vient aboutir ; de sorte qu'il ne reste plus, pour savoir ce que l'ordre exige, qu'à rechercher quelles sont les qualités qui constituent la bonté d'un plan ; et c'est de cette recherche que nous allons nous occuper dans la suite de cet article.

1°. La premiere qualité qu'un plan doive

avoir pour être bon, c'est qu'il soit *juste*, c'est-à-dire, qu'il soit conforme à la vérité, quant à la nature du sujet telle que nous la connoissons, ou telle que nous voulons bien la supposer; conformité qui, ainsi qu'on peut le concevoir d'après ce qui précede, consiste dans l'art de bien rendre l'intégralité du sujet; c'est-à-dire, de ne rien omettre qui y soit essentiel, de n'y rien ajouter qui y soit étranger, et sur-tout de nous retracer avec la plus exacte fidélité, tous les rapports importants que la vérité et la Nature y établissent. Dans les ouvrages même où tout est fiction, quel autre but peut-on se proposer, que de plaire, d'intéresser, de persuader, ou d'émouvoir; et peut-on atteindre ce but, si l'on s'écarte de la vérité connue, soit réelle, soit fictive? Que l'on invente d'après l'Histoire comme Lucain, d'après les opinions reçues comme Homere, d'après la Nature ou d'après les connoissances philosophiques comme Lucrèce, d'après les illusions des poëtes comme l'Arioste, d'après les mœurs comme Moliere; ou bien que l'on s'attache à l'invention infiniment plus précieuse des détails, tels que Virgile nous les offre par-tout; on ne se propose jamais autre chose que de faire agir les causes physiques ou morales, selon les loix de leur harmonie; que d'enchaîner dans un ordre convenable

ces mêmes causes et leurs effets ; enfin d'arriver par des voies sûres et naturelles, à un but utile ou agréable. Dans toutes les combinaisons de circonstances, d'incidents, de caracteres, et d'intérêts que le génie invente, l'auteur ne crée point ; ses efforts se bornent à composer, ainsi que le remarque Marmontel, à qui nous devons encore ces nouvelles observations. Dans les quatre genres de fiction qu'il distingue, dans la belle fiction, dans celle qui exagere, dans celles qu'il appelle le genre monstrueux, et le genre fantastique, il prouve qu'il y a toujours des proportions à observer, et une certaine correspondance à ménager entre les diverses parties ; que par-tout on doit bannir les disparates, les contrariétés, et les dissonnances ; que si l'on aggrandit les proportions, ce doit être sans les altérer ; et que même dans les ouvrages qui sont la débauche du génie, le vrai mérite est encore dans la correction du dessein.

2°. La seconde qualité que l'on exige dans un bon plan, c'est qu'il soit *naturel* ; c'est-à-dire, qu'il présente les choses rangées et liées entr'elles, comme la Nature les produit ou peut les produire ; ou bien comme un bon esprit les conçoit ou peut les concevoir. Cette qualité et la précédente semblent d'abord se confondre et n'en faire qu'une seule ; et il est vrai qu'elles se pré-

supposent tellement, que le plan ne sera jamais assez juste s'il n'est pas naturel, ni assez naturel s'il n'est pas juste. Cependant avec un peu d'attention, on ne tarde pas à découvrir une différence réelle entre ces deux qualités, en ce que la justesse tombe directement sur la totalité des parties du sujet, au lieu que le naturel du plan concerne plus précisément la maniere de faire marcher le sujet, d'en arranger, et surtout d'en lier les parties entr'elles.

Des considérations particulieres, des finesses de l'art, demandent quelquefois, dit-on, que l'on s'écarte de ces principes, pour s'assurer un plus grand succès ; on cite pour exemple, les odes du genre le plus élevé, dont le plan n'échappe à la critique, qu'autant qu'il nous présente un *beau désordre*. Mais qu'est-ce donc que ce beau désordre, sans lequel le poëte est réputé ne plus rien avoir de sublime dans sa marche et dans ses mouvements ? Y a-t-il ici autre chose qu'un véritable abus des termes ? Le plan de ces odes n'est-il pas tracé d'après un ordre très-réel quoique peu commun, admirable dans ses effets quoique peu marqué, d'autant plus frappant en un mot, qu'il semble plus caché, et qu'il s'éloigne davantage des routes ordinaires et battues ? Un poëte emporté sur les aîles du génie, s'élance au centre du cercle qu'il veut parcourir ;

là, entouré de toute la masse de son sujet, il s'agite et se débat au milieu de ses richesses et des obstacles ; il saisit avec autant de force que de rapidité les objets qui le froissent ; il amoncele devant lui ceux qu'il veut s'approprier ; il jette au loin ceux qu'il dédaigne : en peu d'instants il a tout vu, tout rangé, et tout dit ! Penserez-vous qu'il ait agi sans plan ? N'est-ce donc pas la nature des choses qui l'a dirigé ? et ne la voyoit-il pas, ne la sentoit-il pas, ne lui obéissoit-il pas, lorsqu'elle agissoit si puissamment sur lui ? Il a négligé les petits moyens et les petites choses ! En suivant l'impulsion des grandes idées et des passions fortes, il n'a pu se ménager les transitions délicates et minutieuses du bel-esprit ! il n'a pu équarrir les pieces de détail, polir et lustrer chaque morceau ; compasser sa marche, et imprimer par-tout le sceau d'une perfection méthodique et soignée ! Mais n'est-ce donc que par ces attentions froides, et ce travail pénible et continu, que nous pouvons parvenir à nous tracer des plans ? la Nature n'a-t-elle que ces assujettissantes combinaisons ? le génie n'a-t-il pas son vol et ses élans, ses feux, et son enthousiasme ? L'ode la plus pindarique a un plan qui est tout-à-la-fois le fruit du génie, et le résultat d'une profonde méditation et d'une étude savante : elle a ce

plan, ou ce n'est plus une ode ; ce n'est que galimatias et délire ! Mais si, c'est une ode, creusez-en le plan, et vous serez convaincu que s'il est peu apparent dans la forme, il n'en est que plus heureux et plus parfait sans en être moins régulier : vous verrez qu'il n'y manque que les choses communes, que l'écorce et l'enveloppe extérieure ; mais que tout ce qui est essentiel au sujet et au but, s'y trouve rangé dans l'ordre le plus adroit et le plus desirable.

On cite encore l'exemple des orateurs qui souvent ont soin de partager leurs preuves, et de placer les plus fortes, les unes à la tête de l'ouvrage, afin de frapper d'abord les esprits, et les autres à la fin, pour achever de subjuguer l'auditeur, et lui faire perdre de vue la foiblesse de quelques autres preuves, qu'ils ont soin de jetter au milieu de l'ouvrage, comme s'ils vouloient les faire disparoître dans la foule, ou les fortifier, tant de ce qui précede, que de ce qui suit. Mais l'art consiste à imiter la Nature, et non à la contrarier ; jamais on ne doit se permettre aucune finesse, aucun artifice que la Nature désavoue. Ainsi la méthode dont on parle, seroit très-blâmable, si l'orateur en abusoit : l'art seroit une vraie mal-adresse ; la finesse ne seroit que confusion ; l'effet seroit manqué ; et loin de cacher ou de fortifier les preuves foibles, on affoibliroit, ou détruiroit les

preuves fortes, par le désordre dans lequel on produiroit les unes et les autres. Il ne faut donc jamais que par cet arrangement si vanté, ou autre semblable, le plan cesse d'être naturel et juste.

3°. La troisieme qualité requise dans un bon plan, c'est qu'il soit *simple ;* c'est-à-dire, qu'il ne présente qu'aussi peu de parties que la Nature le permet, et que toutes ces parties nous ramenent sensiblement à un centre commun, en un mot, à l'idée de l'unité. La simplicité présuppose qu'on embrasse son sujet tout entier, et elle exige qu'on en range tous les détails sous un petit nombre de points de vue, et que ces détails soient tous attachés à l'idée principale et fondamentale, par des rapports étroits et sensibles. Le nombre des parties varie sans doute, et doit nécessairement varier selon l'étendue que le sujet a reçue de la Nature, ou selon l'étendue que nous avons intérêt de lui donner : et la *simplicité* du plan ne doit pas consister à retrancher des parties : car simplifier un objet, n'est autre chose que de trouver le moyen de le présenter tout entier sous une forme moins compliquée. La Nature, notre modele universel, nous offre deux regles admirables dont elle ne s'écarte jamais ; l'une, de ne rien faire entrer d'inutile dans la composition des êtres ; et l'autre, de tout soumettre à la

loi d'un accord parfait et d'une unité bien marquée. C'est à l'aide de ces deux regles, qu'elle parvient à établir par-tout dans un ordre invariable, le système d'une économie rigoureuse, au sein d'une intarissable profusion et d'une richesse infinie. Or, cette combinaison de la Nature est l'image de la simplicité que nous demandons. Le plan *simple* est donc celui qui rendant l'objet tout entier, ne le décompose que le moins qu'il est possible, et conserve l'unité par-tout. On voit que cette simplicité nous reporte encore à la justesse et au naturel, dont elle n'est en quelque sorte qu'une conséquence, ou qu'une condition. Ceux qui confondront la simplicité dont nous parlons avec la simplicité morale ou de caractere, que l'on nomme *candeur* ou *bonhommie*, imagineront que dans un plan simple, on doit débuter par annoncer ce plan tout entier, et indiquer d'abord au lecteur, la route qu'on se propose de lui faire suivre. L'abus des mots ne conduit que trop souvent à des erreurs semblables : mais malgré l'usage établi depuis si longtemps chez les prédicateurs, cette sorte d'annonce ne peut jamais être approuvée par les hommes de goût, que dans les cas où le sujet est trop compliqué. Hors delà, Cicéron et Demosthenes, qui avoient si profondément étudié l'art où ils excel-

loient, ne verroient dans cet acte prétendu de bonne foi, qu'une misérable et puérile coquetterie de l'esprit, inutile à la clarté du discours, et même nuisible à l'effet qu'il doit produire. Mon intention n'est pas de soutenir que les divisions et sous-divisions ne doivent ni exister dans l'esprit de l'auteur, ni lui servir de guide dans la marche qu'il suit; car il faudroit pour cela que cet auteur n'eut point de plan fixe et arrêté : ma pensée est que pour l'ordinaire, ces mêmes divisions et sous-divisions sont un échafaudage également indispensable à celui qui élève l'édifice, et nuisible à celui pour qui l'édifice est élevé; à moins que l'architecte ne le fasse disparoître en finissant ses travaux : on ne peut conserver les moyens de construction, du moins en général, sans offusquer les beautés de l'ouvrage, sans y attacher une idée de préparatifs, de dépenses, d'efforts, et de gêne qui fatigue l'esprit, et peut déprécier les plus belles choses; en un mot, sans nuire à la simplicité au lieu de la manifester; et sans montrer un art trop recherché que l'on ne peut concilier avec cette liberté qui caractérise le génie, et fait l'un des attributs les plus précieux des beaux-arts.

4°. La quatrième qualité, c'est que le plan soit *facile*, c'est-à-dire, qu'il semble se présenter de lui-même; que la com-

binaison des parties, soit aisée à saisir. Marmontel observe avec raison, que les divisions et sous-divisions que l'on ne doit qu'à de longues recherches et qu'à de pénibles efforts, sont toujours mauvaises; quelque ingénieuses qu'elles puissent paroître. Au surplus, la *facilité* découle le plus souvent de la *simplicité*, au point qu'il n'est pas rare que l'on prenne l'un de ces deux termes pour l'autre. Cependant nous avons cru ne devoir pas les confondre, non-seulement parce que l'une de ces deux qualités n'accompagne pas toujours l'autre, mais aussi parce qu'en de certaines circonstances, elles ne sont pas également importantes toutes deux. La *simplicité* montre en effet plus de génie; elle est le fruit de l'invention : la facilité au contraire prouve plus de talent; elle est le plus souvent et tout-à-la-fois un fruit de l'exercice, et un résultat des bonnes études, aussi-bien qu'un don de la Nature. Pour nous en faire une idée juste, examinons les graces naïves de l'enfance, les mouvements variés et prompts de la jeunesse, l'activité mesurée et soutenue de l'âge mûr, et l'action lente et toujours calculée de la vieillesse : par-tout nous verrons des effets sans efforts. Ainsi des effets plus marqués, et des efforts moins sensibles, voilà ce qui constitue la véritable *facilité*. Un plan facile est

donc

donc celui qui montre beaucoup de choses sans exiger aucune peine du lecteur ; et sans en indiquer aucune dans l'écrivain. Observons encore et sur-tout, que plus un auteur desire émouvoir, plus il est nécessaire que son plan soit facile ; et que plus un ouvrage didactique est savant et profond, plus la simplicité du plan y est précieuse.

5°. La cinquième qualité est que le plan soit *riche* et *fécond ;* c'est-à-dire, qu'il ouvre à l'esprit un vaste champ à parcourir, et lui annonce une ample récolte à faire. La *richesse* montre beaucoup ; la *fécondité* produit plutôt qu'elle ne montre : la richesse étale ; elle ne demande que des yeux pour être apperçue ; mais elle risque de donner dans le luxe et le faste : la fécondité tient ses trésors plus cachés ; elle ne produit que successivement ; elle demande toujours du temps, et quelquefois de l'aide. Un plan riche, frappe donc plus généralement et plait davantage ; un plan fécond ne frappe que les bons esprits ; mais la satisfaction qu'il procure est plus durable : elle a quelque chose de plus noble et de plus grand. Qui dit *richesse*, ne retrace que l'idée d'un homme qui possede ; qui dit *fécondité* peint un Dieu qui crée. Ces deux avantages se confondent en un point ; c'est qu'ils donnent réellement plus qu'on n'auroit osé espérer

au premier coup-d'œil. Ne pourroit-on pas dire que les plans d'Homere sont riches et féconds, et que celui de Virgile n'est que riche ? Combien d'autres exemples ne pourroit-on pas citer à la suite de ce premier exemple, si on parcouroit la liste des auteurs célebres, et celle des principaux genres de littérature ?

6°. La sixieme qualité, est que le plan soit *méthodique*, c'est-à-dire, qu'il soit conforme aux regles du genre dans lequel on écrit ; regles qui d'ailleurs sont, au moins pour la plupart, fondées sur le bon sens et la raison, c'est-à-dire, sur la nature des choses, aussi-bien que sur une longue expérience, ainsi que nous le verrons ailleurs. Nous n'ajouterons ici que deux observations ; l'une, que si l'écrivain a dessein de plaire à ses lecteurs, il ne doit pas blesser leur amour-propre, en contrariant sans aucun ménagement, les idées qu'ils ont adoptées et érigées en préceptes ; la seconde, qu'il seroit bien étonnant que des regles qui ont pour elles l'autorité de tous les grands hommes qui nous ont précédés dans la même carriere et depuis tant de siecles, ne fussent pas les plus avantageuses et les plus sages à suivre. Il est difficile de croire qu'une méthode ainsi établie ne soit pas au fond la meilleure ; et si elle ne l'étoit pas, il n'y auroit gueres moins de mal-adresse

et de témérité à la négliger, sur-tout dans les cas ordinaires, et sans de grandes précautions, puisqu'il est vrai qu'en général le temps et l'usage donnent enfin à une pratique, quelle qu'elle soit, une force presqu'égale à celle de la Nature. C'est ainsi que les médecins, après avoir prouvé que votre régime n'est pas le meilleur que vous eussiez pu adopter, vous condamnent néanmoins quelquefois à le suivre, lorsque vous y êtes accoutumé depuis long-temps; parce que, disent-ils, il est devenu pour vous une seconde nature. Pour être autorisé à s'écarter d'une méthode généralement adoptée et suivie, il faudroit pouvoir y en substituer une autre qui fût essentiellement et évidemment plus parfaite; mais où sont les hommes privilégiés à qui ce talent créateur est réservé?

7°. Pour être parfait, le plan doit encore ajouter aux qualités précédentes, celle d'être *neuf;* c'est-à-dire, que personne ne l'ait encore employé, et que l'ouvrage ait ce titre de plus pour plaire. Mais il ne faut pas que le plan acquiere le mérite de la nouveauté aux dépens des autres qualités qu'il doit avoir : au contraire, dans le cas de la concurrence, il faut tout sacrifier à la justesse et au naturel; à moins que l'on ne travaille ou dans un genre burlesque, ou uniquement pour les savants: car dans le premier cas, on peut quel-

quefois sacrifier la justesse à la nouveauté; et dans le second cas, la simplicité à la fécondité. Le premier de ces deux genres de sacrifices a lieu, lorsqu'il en résulte une forme plus plaisante; et le second lorsqu'il en résulte de plus amples ou de plus profonds développements, et qu'il n'y a ni embarras trop difficile à vaincre, ni obscurité trop difficile à éclaircir.

Au reste, il faut un plan dans tous les ouvrages de l'esprit, parce qu'il y faut de l'ordre : on est d'abord tenté d'excepter ici les ouvrages qui ne sont que le fruit du caprice, ou qui ne se forment que de parties détachées, tels que, 1°. les essais de Montaigne, et 2°. les dictionnaires ou autres recueils semblables : mais ces ouvrages mêmes ont encore un plan, quelque vague ou borné qu'il puisse être; puisque les auteurs ne s'en occupent que dans un dessein particulier, qui ne peut leur offrir un but sans leur tracer la route propre à y conduire.

ARTICLE III.

Du choix des Liaisons.

Une LIAISON entre deux idées n'est autre chose que l'expression de quelque rapport que l'on indique entr'elles, et qui conduit de l'une à l'autre. L'*ordre* en général n'existe dans un ouvrage, que parce qu'en méditant son sujet, l'auteur a vu, ou du moins entrevu d'avance, les rapports qu'il y a entre les pensées qu'il a résolu d'employer, et que parce qu'il a su y conformer son plan. Les liaisons expriment, ou du moins indiquent les mêmes rapports un à un, et à mesure qu'ils se présentent. Ainsi, les rapports, pour constituer l'ordre, ont besoin d'être vus en masse et dans une sorte de totalité; tandis que lorsqu'il s'agit de liaisons, ils ne font que suivre les détails, et se bornent à accorder entr'elles et successivement, les parties voisines. Les rapports rendus sensibles par les liaisons, justifient le plan; d'où l'on voit que ces liaisons seroient difficilement bonnes, si l'ordre qui doit les préparer, ne les eût pas indiquées, et en quelque sorte déterminées, par la disposition où il aura fait ranger toutes les parties de l'ouvrage. Cet article n'est donc qu'une suite de l'article précédent; aussi la dépendance qui

existe entre l'un et l'autre, va-t-elle quelquefois jusqu'à nous faire confondre ensemble, l'ordre et les liaisons, et à nous faire prendre l'un pour l'autre.

Les liaisons se trouvent également entre les parties majeures et moyennes d'un ouvrage, et alors on les nomme *transitions;* ou bien entre les parties mineures, et alors elles ne dépendent, en général, que du choix et de la construction des mots dont on se sert, et de l'emploi des conjonctions.

Saisir le tour de phrase qui conduit le plus naturellement à l'idée suivante, trouver l'expression qui déja l'annonce, ou la réveille assez pour la faire attendre, et placer cette expression vers la fin de la phrase, sont les moyens les plus heureux et les plus adroits de lier entr'elles les parties mineures: mais ces moyens exigent d'une part, une grande souplesse dans l'esprit, et de l'autre de longues études et un fréquent exercice.

Au surplus, comme nous traiterons des *tours*, dans un autre article, nous ne nous arrêterons dans celui-ci, qu'à ce qui concerne les rapports entre les parties majeures et moyennes; c'est-à-dire, qu'à ce qui concerne les *transitions* proprement dites. Pour l'ordinaire, on emploie des phrases entieres pour annoncer qu'on va passer d'une partie de son ouvrage à une autre. Voyez comment d'Aguesseau, après avoir peint les vices attachés à la magistrature, passe

au tableau des vertus qui doivent l'honorer..

« Ceux que leur conscience condamne » en secret, nous accuseront peut-être » d'en avoir trop dit : mais nous craignons » bien plus que ceux qui sont véritablement » sensibles à l'honneur de la compagnie, » ne nous reprochent de n'en avoir pas » dit assez. Leur exemple est une censure » infiniment plus forte que la nôtre, et » à laquelle nous renvoyons les premiers. » C'est-là qu'ils apprendront qu'au milieu » de la dépravation des mœurs, la vertu » conserve encore des adorateurs. »

Cet exemple prouve combien une heureuse transition exige de talent et de soin : ce qui le prouve également bien, c'est l'usage des orateurs médiocres, et des mauvais prédicateurs, dont les transitions se réduisent à quelques formules triviales, telles que.... *Mais revenons à notre sujet : passons à notre seconde partie*, etc.

Une observation qu'il faut se hâter de faire ici, c'est que ces liaisons qu'on appelle *transitions*, ne sont pas nécessaires dans toutes les especes d'ouvrages. Lorsque les parties ou articles qui composent un même livre, ne font pas corps ; qu'on n'y voit pas ce tissu qui, à chaque pas, ramene à l'idée de l'unité ; que le but que l'auteur se propose, et le genre dans lequel il écrit, ne peuvent acquérir aucun avantage, ou nous offrir aucune convenance dans les

rapports d'ordre, de rapprochement, et de liaison qu'il est possible d'y ménager ; alors la recherche pénible des transitions ne peut être aux yeux de l'homme sensé, qu'une folle dépense d'esprit, une ostentation puérile, et un défaut de goût, plutôt qu'une preuve de talent. Tout ce qui est inutile ou nuisible est déplacé ; et tout ce qui est déplacé en matiere littéraire, est ou ridicule ou rebutant. Voilà pourquoi les bons écrivains se gardent bien de mettre des transitions entre les divers articles d'un dictionnaire ou d'un journal, ou dans tout autre ouvrage qui n'est que le fruit du caprice ou du hasard, ou dans les livres qui ne sont composés que de parties détachées, tels que les *maximes* de la Roche-Foucault, les *caracteres* de la Bruyere, et les *ana* que nous ont laissés quelques auteurs célebres.

Mais plus on est fondé à blâmer les transitions dans les ouvrages qui n'en demandent point, plus on doit les exiger comme absolument indispensables par-tout où les parties concourent au même but, et peuvent tirer avantage des rapports qu'il y a entr'elles ; par-tout où l'une de ces parties ajoute quelque poids de plus à l'autre ; comme, en général, dans les ouvrages historiques, philosophiques, didactiques, et sur-tout systématiques et oratoires. Il y a plus d'esprit, dit un

auteur, (*) à lier toutes ses idées, qu'à sous-entendre les intermédiaires. On ne sera donc pas surpris que Condillac ait rapporté l'art d'écrire à la plus grande liaison des idées.

Ajoutons que le Style n'offre rien de plus difficile au talent de l'auteur, que le choix et l'heureux emploi des transitions : saisir les rapports les plus intéressants et souvent les plus cachés qu'il y ait entre nos idées, est une des opérations les plus métaphysiques et les plus subtiles de l'esprit : exprimer toujours ces rapports avec clarté, facilité, et briéveté, est un effort non moins honorable aux talents les plus distingués : savoir en même temps y réunir le charme de la variété, et les agréments qui naissent du sentiment ou de l'imagination, est un des plus brillants mérites de l'écrivain : aussi peut-on dire que c'est la partie du Style la plus difficile, même pour les auteurs du premier rang : c'est la tâche qui les fatigue le plus, l'article qu'ils abordent avec le moins de confiance, et l'écueil où ils risquent le plus d'échouer. Boileau avoit raison de dire, qu'en ne donnant que des caracteres détachés, la Bruyere avoit non-seulement négligé ce qui auroit le plus ajouté au mérite de son livre, mais sur-tout évité ce qu'il y a de plus

(*) L'auteur des principes du Style.

difficile dans un ouvrage littéraire. Tous ceux qui ont un peu étudié la littérature des anciens et des modernes, ont dû remarquer que les transitions sont une des choses où les hommes de goût et de génie brillent le plus ; où la gêne, la contrainte, la stérilité, et la mal-adresse décelent le plus cruellement l'homme médiocre, et où ceux qui ont plus de vanité que de réflexion, abusent de leur esprit avec le moins de retenue et le plus odieux succès. Ce dernier reproche tombe particuliérement sur un grand nombre d'auteurs italiens, qui transforment presque toutes leurs transitions en *concetti*.

Pour prouver combien ce point oppose de difficultés à l'écrivain, il suffira de parcourir les conditions sans lesquelles les transitions seront toujours défectueuses ou imparfaites. Ces conditions sont donc, 1°. que les transitions énoncent des rapports qui soient *vrais*, des rapports qui existent réellement dans la nature des choses, et qui se présentent comme tels à l'esprit du lecteur : en effet, un rapport faux ou imaginaire ne peut que révolter ; et l'auteur est également sûr de déplaire, soit qu'il établisse un rapport entre deux idées qui n'en ont point entr'elles, soit qu'il y place un autre rapport que celui qu'elles ont.

2°. Que ces transitions n'énoncent que des rapports *utiles* et propres à concourir

au but que l'on se propose ; c'est-à-dire, des rapports qui, lorsqu'il s'agit d'ouvrages de raisonnement, ajoutent encore un nouveau degré de force aux pensées qu'ils unissent ; et qui nous présentent des points de vue agréables, lorsque l'auteur ne veut qu'amuser l'esprit.

3°. Que ces transitions énoncent des rapports *convenables*, c'est-à-dire, conformes au genre dans lequel on écrit, et analogues aux circonstances où l'on se trouve. C'est ainsi que dans la comédie, par exemple, on doit préférer les rapports gais, plaisants, légers, et satyriques ; tandis que dans la tragédie, on recherchera surtout les rapports touchants et tristes, ou héroïques et sublimes.

4°. Que ces transitions soient *ingénieuses*, c'est-à-dire, que sans s'écarter des conditions précédentes, elles soient amenées avec esprit et finesse, et qu'elles ayent même, s'il est possible, un certain air de nouveauté, quant à leur forme, et quant aux rapports qu'elles énoncent. Cette condition est d'autant plus nécessaire, qu'en général il n'y a rien de moins supportable qu'un auteur qui arrête, pour ainsi dire, sa course, et semble s'interrompre pour ne produire qu'une idée commune, que tout le monde auroit facilement trouvée sans lui, ou qui même ne méritoit pas d'être recueillie, et dans laquelle néanmoins il paroît se complaire.

5°. Que ces transitions soient *courtes*, et toujours énoncées en aussi peu de paroles qu'il est possible. Cette regle est fondée sur un motif vraiment décisif, savoir, que les transitions n'ont le droit de paroître que pour le service des pensées qu'elles lient ensemble.

Nous observerons encore, que plus le Style approche de celui de la conversation, plus les transitions doivent être fréquentes, quoique plus négligemment énoncées; que plus l'ouvrage tend à l'enseignement, plus les transitions doivent être marquées, quoique toujours également éloignées de toute apparence de recherche et d'affectation; que plus l'ouvrage a le ton sublime et comporte de chaleur, plus les transitions doivent être rares et exprimées briévement, ou même légérement indiquées. Ces observations sont une conséquence nécessaire de l'emploi que l'on fait dans ces différents Styles, des idées accessoires et non exprimées : nous avons vu qu'il y en a beaucoup dans le Style passionné, et qu'on s'en permet bien moins dans les ouvrages didactiques; et il est aisé de concevoir que la conversation, toujours rapide, légere, et négligée, est peu compatible avec l'art de les préparer, et le soin de les aller chercher.

ARTICLE IV.

Du choix des Expressions.

Une EXPRESSION est un mot, ou la réunion de plusieurs mots, qui ont la propriété de présenter à l'esprit l'idée ou l'image d'un objet, ou même le jugement auquel cet objet donne lieu. Aussi, selon l'usage le mieux établi, est-on également autorisé à dire : « *cette expression me paroît belle*, ou » *cette expression me déplaît*, » soit que l'on ne parle que d'un seul mot qui exprime une idée, soit que l'on parle de plusieurs mots réunis qui expriment ensemble une idée ou une pensée : mais lorsqu'il s'agit de plusieurs pensées, on ne dit plus, l'*expression* en parlant des mots qui servent à les exprimer ; on dit *les expressions*, à moins que par *synecdoque* on ne veuille employer le singulier pour le pluriel. Tout ce qui exprime un objet, c'est-à-dire, tout ce qui en produit au dehors la représentation, est une *expression ;* et l'on distingue autant d'*expressions* que d'objets à exprimer, ou que de manieres d'exprimer ou de présenter un même objet.

Les expressions forment une des parties les plus essentielles du Style : elles contribuent singuliérement à le caractériser ;

aussi arrive-t-il souvent que par le mot *Style* on n'entend que l'expression seule.

On est d'abord étonné qu'il puisse y avoir quelque choix à faire entre les expressions : il semble en effet qu'il ne devroit se trouver dans une même langue, qu'une seule expression pour chaque idée, de maniere que celle-ci bien déterminée, déterminât nécessairement celle-là. Car comment un mot peut-il signifier une chose, dès qu'il est consacré par l'usage à en signifier une autre ; ou pourquoi auroit-on des mots parfaitement synonymes ?

Mais premiérement, nos idées se ressemblent quelquefois d'une maniere si frappante ; elles se touchent quelquefois de si près ; elles ont quelquefois tant d'analogie entr'elles, qu'il n'est pas étonnant qu'on les confonde, soit par défaut de discernement, soit par négligence, soit enfin parce qu'il importe peu de ne pas les confondre.

Il n'y a rien dans les objets créés, que nous puissions concevoir comme absolument et entiérement simple ; nous ne parvenons à connoître les objets physiques, qu'en y remarquant distinctement plus ou moins de qualités différentes soit générales, soit particulieres. Il en est de même des êtres abstraits et immatériels : l'ame de l'homme est simple sans doute ; c'est-à-dire, qu'elle n'est point composée de parties adjointes les unes aux autres, comme les corps ;

cependant pour en saisir ou en présenter la nature, nous sommes obligés de la décomposer par supposition, et d'en parler comme si les qualités qu'elle a, en étoient autant de parties diverses. Les idées que nous avons des choses, peuvent donc toujours se comparer à des faisceaux ou gerbes d'idées partielles. Or, une gerbe ne sera plus rigoureusement la même, si vous en ôtez ou si vous y ajoutez un ou deux épis ; quoiqu'alors la différence soit peu sensible encore : mais à mesure que les retranchements ou les additions seront plus considérables, il sera toujours plus facile de s'appercevoir que ce n'est plus la même gerbe. Si vous renfermez de même dans l'idée que vous avez d'une chose, une qualité de plus ou de moins, votre idée ne sera plus la même, en parlant à la rigueur, quoique peut-être le changement que vous y aurez fait soit peu important : ce ne sera qu'à mesure que les qualités ajoutées ou retranchées seront en plus grand nombre, ou feront une impression plus forte, ou une impression plus sensiblement différente, que peu-à-peu tous les esprits s'appercevront enfin qu'on aura substitué la nature d'une chose nouvelle à la nature de la chose qu'on avoit présentée d'abord. Il est donc évident que dans le nombre infini de combinaisons que toutes ces opérations peuvent produire, il y en a

souvent plusieurs qui ne présentent entre nos idées, que des différences auxquelles on peut, sans inconvénient grave, ne pas s'arrêter; et que dans ce cas, on ne court aucun risque essentiel à prendre le nom d'une de ces idées pour exprimer l'autre.

Mais secondement, il faut dire même que le Style peut gagner à ce changement d'expressions : car l'écrivain a toujours à contenter trois maîtres qui sont rarement d'accord entr'eux, et à chacun desquels il est souvent obligé de faire quelques sacrifices aux dépens des deux autres : ces trois maîtres sont l'esprit, le cœur, et l'oreille ; l'esprit, qui en général, et sur-tout dans les ouvrages didactiques, historiques, ou philosophiques, exige que l'on s'en tienne au terme propre, lorsqu'il en résulte ou plus de clarté ou plus de précision dans le discours ; le cœur, qui sur-tout dans les morceaux touchants ou pathétiques, demande que l'on s'occupe moins de rendre nettement et complettement ses idées, que de les présenter avec une douce sensibilité, ou dans l'éloignement et en quelque sorte voilées, ou en masse et avec grandeur et dignité, ou enfin avec une force pleine d'énergie et de chaleur ; et l'oreille, qui dans tous les genres de poésie en général, et même dans tous les ouvrages de goût, mais principalement

dans

dans ceux qui appartiennent à l'éloquence, ou qui ont l'agrément pour objet direct, veut qu'en plusieurs circonstances, pour éviter des sons trop durs et des chûtes trop brusques, ou même pour mieux faire ressortir les charmes du rythme et de l'harmonie, on sacrifie un peu, mais modérément sans doute, de la précision des idées, ou de la force et de la délicatesse des sentiments, ou de la rapidité de sa marche.

Telles sont les principales raisons pour lesquelles on a souvent pour une seule idée, plusieurs expressions entre lesquelles on peut choisir. La meilleure expression sera toujours celle qui aura en même temps le double avantage, 1°. de rendre plus parfaitement l'idée que l'on voudra exprimer; et 2°. de faire mieux ressortir les qualités de l'objet que l'auteur aura plus d'intérêt de rendre sensibles; c'est-à-dire, celles qui auront en général l'avantage de plaire à l'oreille par la nature des sons, à l'ame par l'espece et la vivacité des sentiments, et à l'esprit par la clarté, la précision, la variété, la convenance, et la correction du Style.

On partage les expressions en un grand nombre de classes différentes, selon le point de vue sous lequel on les considere: disons un mot des plus essentielles de toutes ces classes.

1°. Les expressions sont *simples* ou

composées ; c'est-à-dire, ou formées d'un seul mot qui lui-même est simple, tels que *homme, nain, géant, soleil ;* ou formées d'un seul mot qui est composé de plusieurs mots unis ensemble, de maniere à n'en plus faire qu'un seul, tels que *chef-d'œuvre, entr'aider, avant-coureur, entre-sol, arc-en-ciel ;* ou formées de plusieurs mots distincts qui font une périphrase, tels que *animal raisonnable, homme extraordinairement petit, homme excessivement grand, astre du jour.* La regle générale est que l'on doit préférer les expressions les plus courtes, qui, pour l'ordinaire sont les plus naturelles et les plus énergiques. Les expressions de la seconde classe ne peuvent être bonnes qu'autant que l'emploi en est justifié par la nécessité, ou, ce qui revient au même, qu'autant qu'elles contribuent sensiblement à la briéveté et à la netteté du discours. Les expressions de la troisieme espece font quelquefois un effet agréable, sur-tout dans la poésie et dans le Style oratoire, pourvu néanmoins que ce soit le besoin de la variété qui y fasse recourir, ou qu'elles soient nobles, ou qu'elles forment une image, qu'elles plaisent à l'oreille, ou qu'elles ne soient pas trop fréquentes, ou trop recherchées, ou triviales.

2°. Les expressions sont *correctes* ou *vicieuses ;* correctes, quand sous tous les

aspects elles sont conformes au génie et aux regles de la langue ; vicieuses, quand elles n'ont pas cette conformité. On sent combien il est essentiel d'être correct dans son Style ; rien ne mettant dans un plus grand jour une ignorance honteuse, que les fautes de grammaire, et rien n'étant plus révoltant que la présomption de celui qui prétend instruire ou amuser par ses écrits, et qui ne sait pas même la langue dont il se sert.

On partage d'abord les expressions vicieuses en deux classes ; les *solécismes*, et les *barbarismes* : on y joint ensuite les *négligences* et les *licences*. On appelle *solécismes* toutes les manieres d'employer les mots qui sont contraires aux regles de la construction et de la syntaxe : on appelle *barbarisme*, tout emploi de mots non-seulement inconnus ou étrangers, mais contraires à l'analogie de la langue, et réprouvés par l'usage. *Je crois d'avoir vu* est un solécisme, le verbe *croire* ne permettant point au verbe qui le suit et qui est sous son régime, de prendre une préposition. *Viendre* pour *venir*, et *principesse* pour *princesse*, seroient des barbarismes, parce que ce sont des mots que la langue repousse loin d'elle.

L'usage a deux manieres de se prononcer contre les mots ; l'une se borne à s'abstenir de ce que l'on ne possede pas ; c'est pri-

vation, et non répugnance ou dédain : l'autre consiste dans une véritable répudiation ; c'est le rejet de ce dont on ne veut point. Le barbarisme ne peut exister que dans les mots contre lesquels l'usage se prononce de cette seconde maniere. Les autres expressions inusitées rentrent dans la classe des mots *nouveaux*, dont nous parlerons bientôt.

Quelquefois on s'écarte volontairement des regles que l'on connoît : on s'en écarte parce qu'on ne veut pas se donner la peine de les observer, ou bien parce que l'on croit être autorisé à s'en écarter par quelque circonstance particuliere : là c'est *négligence*, ici c'est *licence*. Les négligences ne sont et ne doivent être tolérées, qu'autant qu'elles réunissent trois conditions essentielles, l'une de ne blesser que des regles peu importantes, et dont la violation ne produise aucun scandale, aucun embarras, ou aucune obscurité ; la seconde de ne figurer que dans des ouvrages qui se rapprochent de la liberté, de la simplicité, et de la familiarité de la conversation ; et la troisieme, d'y gagner pour son Style, ou un air plus naturel, plus ingénu, et plus facile, ou quelqu'autre agrément dont une correction plus sévere nécessiteroit le sacrifice. On cite pour modeles en ce genre, Mad^e. de Sevigné, Montaigne, et Lafontaine. Mais il ne faut pas oublier que ces mêmes

auteurs rachetent leurs *négligences*, par mille beautés du premier ordre; que la vraie perfection consiste à faire concourir toutes les regles au but que l'on se propose; et qu'en un mot, les *négligences* sont toujours des écarts, des imperfections, que l'on pardonne quelquefois, mais qui néanmoins laissent des regrets à l'homme de goût; et que par conséquent on ne doit jamais les prendre pour modeles. On voit au surplus qu'il ne s'agit ici que des *négligences* qui sont le fruit d'une naïveté délicate et cultivée, ou d'un art caché et très-adroit : pour se les permettre avec succès, il faut être secondé par les dons les plus heureux de la Nature, et par le goût le plus pur. Ce n'est qu'alors qu'on peut donner à ses écrits, cet air *négligé* qui, sans blesser l'oreille la plus sévere, fait paroître le Style plus naturel, plus aisé, et plus agréable. Quant aux *négligences* qui ne proviennent que du défaut de goût et de talent, ou de l'ignorance de l'auteur, ou de la confiance présomptueuse qu'il a en lui-même, ou de la rapidité de son travail; on ne peut qu'applaudir à ceux qui les censurent avec le plus de sévérité, et dire à ceux qui se les permettent . . . « N'écrivez pas : la » Nature et les Dieux vous le défendent. »

Les rhéteurs donnent le nom de *licences* à des expressions qui n'ont rien de contraire

aux regles quand on les emploie à propos ; à des expressions que l'on retrouve ensuite au rang des figures : telles sont le *pléonasme*, *l'ellipse*, et cette autre figure que l'on appelle plus spécialement du nom de *licences*. Nous en parlerons à l'article des *tours* : d'ailleurs, ce ne sont pas celles dont il s'agit ici : Les licences que nous venons d'indiquer en dernier lieu, et que nous devons bien distinguer des autres, sont en très-petit nombre, et ne blessent que des regles fort peu importantes ; la plupart même ne concernent que le matériel des mots ; quelques-unes seulement ont rapport à la construction ou à la syntaxe. C'est à la grammaire à les faire connoître. Nous nous bornerons à observer qu'en général, il faut que ces sortes de *licences* soient formellement permises pour pouvoir être légitimement employées ; et encore ne doit-on y recourir que dans les occasions, dans les genres d'ouvrages, ou dans les phrases, et seulement pour les mots que l'usage leur a spécialement abandonnés : il n'y a ici de tolérance que pour les objets énoncés dans la loi.

Il y a, en ce qui tient à la correction du Style, un écueil dangereux qu'il importe d'éviter ; celui d'un rigorisme outré : l'ordre parfait dans les petites choses, est, dit-on, le sublime des sots : le rigorisme outré est la haute perfection des esprits médiocres,

que l'on a distingués des bons écrivains, par le nom de *puristes*. (*) C'est de ces *puristes*, que Mlle. de Gournay disoit que « leur Style est un bouillon d'eau claire, » sans impureté et sans substance. » Tel a paru Bouhours, que l'on a nommé l'*empeseur des muses* : mais tels ne parurent jamais Paschal, Racine, Boileau, J. J. Rousseau, Buffon, d'Alembert, Dolivet, et tant d'autres qui ont donné tant de soins à la correction de leur Style.

Tous ceux que la Nature a doués d'un vrai talent, ont des constructions ou des expressions hardies, que ne connoît point l'homme médiocre, qui ne sait que parler français, et ennuyer. Toujours timide et superstitieux, le puriste est tourmenté par ses scrupules ; il souffre lui-même de tout en même temps qu'il incommode les autres.

(*) Le mot *Purisme*, ne devrait signifier, d'après son étymologie, qu'une exemption de toute faute ou tache de Style : le persifflage en a dénaturé le sens, au point qu'il ne signifie plus qu'une vaine affectation ou un zele inquiet, minutieux, et étranglant, qui substituant la lettre à l'esprit des regles, n'admet qu'un langage usé, de peur d'en tolérer un qui ne soit pas assez usité ; réprouve tout ce qui est neuf, ou hardi, expressif, énergique, ou piquant, et ne reconnoît d'autres beautés que celles qui résultent des formes serviles et monotones de l'usage le plus trivial, ou le plus compassé.

3°. Les expressions sont *usitées*, *vieilles*, ou *nouvelles*. *Usitées*, quand elles sont admises dans le langage actuel, et généralement reconnues pour appartenir à la langue. *Vieilles*, quand elles ont été autrefois usitées, mais que l'usage ne les admet plus. *Nouvelles*, quand elles n'ont jamais appartenu à la langue, et que quelques écrivains les emploient dans l'espérance de les faire adopter.

Il faut de fortes raisons et des circonstances favorables pour autoriser à se servir d'expressions vieilles ou nouvelles. Il faut que les unes et les autres soient faciles à entendre pour tous ceux que l'écrivain renferme idéalement dans le cercle de ses auditeurs ou de ses lecteurs. Il faut sur-tout que les expressions vieilles auxquelles on a recours, contribuent à l'énergie, à la clarté, à la précision, et à la briéveté du discours, quand le Style est sérieux, noble, et élevé : si au contraire elles figurent dans le Style simple, naturel, et familier, elles ont pour l'ordinaire un charme particulier qui n'échappe à personne, pourvu qu'elles se présentent à propos. Il ne faut pas au reste confondre ici les *mots vieux* avec les *vieilles constructions*, qui ne peuvent guerre passer que dans les phrases proverbiales, dans les épigrammes, et dans les ouvrages marotiques. Marmontel a recueilli un grand nombre de mots vieux qu'il regrette, et que les

hommes de goût regrettent avec lui de ne pas retrouver dans l'usage actuel : mais ce regret qui peut nous en faire hasarder quelques-uns dans des circonstances bien favorables, n'est pas un titre suffisant pour nous autoriser à les employer comme s'ils étoient usités ; et malgré tout ce que l'on peut dire en leur faveur, ce sont toujours des mots vieux, et par conséquent des mots soumis aux regles précédentes.

Quant aux expressions nouvelles, pour y recourir avec quelque succès, il est nécessaire qu'indépendamment des autres conditions requises, elles conviennent parfaitement au génie de la langue, soit qu'elles dérivent d'autres mots bien connus, soit qu'elles y ayent une analogie bien frappante; à moins toutefois que l'on n'écrive que pour des savants : car en ce dernier cas, on peut tirer des langues savantes, les mots nouveaux dont on a besoin, en prenant seulement la précaution de les rapprocher de sa propre langue par la forme et la terminaison qu'il convient de leur donner.

Les mots nouveaux doivent être nécessaires, intelligibles, et sonores, dit-on ; à quoi Leibnitz ajoute, « et de plus, ana-» logues. » Tel fut le mot *prosateur*, inventé par Ménage ; tels furent encore *rivalité*, inventé par Moliere ; *lambin*, et *papelard*, venus de deux noms propres ; et tant d'autres.

Il y a une autre sorte d'expressions nouvelles que l'on appelle *expressions neuves*, et qui consistent, non à inventer de nouveaux mots, mais à trouver entre des mots usités, une construction ou des rapports non encore employés : ces expressions neuves, qui peuvent faire tant d'honneur à l'écrivain, ne sont néanmoins véritablement susceptibles de beauté, qu'autant qu'elles ont un mérite intrinseque réel, et qu'en même-temps elles ne contrarient point le génie de la langue, n'en blessent point les regles, non plus que celles de la plus exacte logique ; et qu'on y évite avec soin, tout ce qui a l'air recherché, guindé, ou précieux. Cette sorte de nouveauté est celle que nous indique Horace, lorsqu'il nous avertit que nous parlerons parfaitement bien, si, ayant à rendre sensible, à l'aide d'un langage nouveau, ce qu'il y a de plus caché dans les objets dont nous traitons, nous parvenons, par des liaisons fines et adroites, à rendre nouvelles les expressions les plus généralement connues. (*)

Les poisons les plus redoutables naissent dans le même sol que les plantes les plus précieuses ; les vices les plus ignobles environnent les plus sublimes vertus ; et les

(*) Dixeris egregie notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum ; si forte necesse est
Indiciis monstrare recentibus abdita rerum. HORAT.

défauts les plus rebutants touchent en quelque sorte aux plus grandes beautés. C'est ainsi que le goût des expressions neuves menace de nous jetter dans le *néologisme*, c'est-à-dire, dans le goût, la recherche, et l'habitude d'expressions inusitées qui nous frappent d'abord, parce qu'elles semblent neuves, élégantes, énergiques, et ingénieuses; mais qui, considérées de plus près, font dire avec le misantrope, *que ce n'est qu'affectation pure, et que la Nature ne parle pas ainsi;* les expressions néologiques sont des expressions qui paroissent élégantes par le choix des mots et la maniere de les associer entr'eux, mais qui blessent le génie de la langue, et heurtent la véritable signification des termes; qui ne sont neuves, que parce que le bon goût et le bon sens les ont toujours répudiées; qui ne paroissent énergiques que parce qu'elles sont hardies, insolites, et fausses; qui ne paroissent ingénieuses que parce qu'elles annoncent l'intention de l'être, tandis qu'elles ne renferment que des idées ou des images tronquées qui se détruisent mutuellement, et qu'elles n'accouplent que des mots qui ne peuvent aller ensemble. Les moins blamables le sont toujours infiniment parce qu'elles sont déplacées, qu'elles rompent l'unité du Style par leur inconvenance, et qu'elles fatiguent et glacent le lecteur.

4°. Les expressions sont *nobles* ou *fa-*

milieres ; nobles quand elles réveillent une certaine idée de dignité, et que par conséquent elles ne paroissent convenir que dans le Style décent, réservé, grave, ou soutenu, ou dans la haute poésie ; familieres, quand par un caractere opposé, elles semblent nous retenir dans la sphere des idées et des affections populaires et communes ; quand on les retrouve habituellement dans la bouche des hommes les moins instruits et les moins délicats, et qu'elles appartiennent particuliérement à leur idiôme. L'élévation dans les sentiments et les habitudes qui en sont la suite, nous donnent une juste idée de la noblesse dans le langage, dit Marmontel : les objets vils ne sont pas assez familiers aux hommes bien nés, pour que ceux-ci en sachent les termes : de-là résulte la nécessité d'y suppléer par d'autres mots tirés du dictionnaire des objets plus relevés, plus rares, ou plus distingués : voilà, ajoute-t-il, le caractere primitif du Style noble, qui varie dans ses nuances, selon les temps, les lieux, les mœurs, et les usages. Nous n'en avions encore aucune idée du temps de Montaigne et d'Amyot : Malherbe, Balzac, et Corneille nous ont fait sentir la différence qu'il y a de ce Style au Style familier populaire : Racine a fixé parmi nous les nuances du premier, et les limites qui le séparent du second. Le goût des expressions nobles peut jetter l'auteur dans

les expressions *recherchées*, *ampoulées*, et *gigantesques*, auxquelles nous aurons à revenir ailleurs.

Il est à propos d'observer que le caractere de familiarité dans les expressions, provient souvent, non des mots pris en eux-mêmes, mais de la maniere de les employer, et des circonstances où on les emploie. Nous avons peu d'expressions désignées comme familieres, que nos bons auteurs n'ayent su ennoblir au moins momentanément. Quant aux avantages et aux agréments du Style familier, nous les ferons sentir dans la suite : nous observerons seulement ici, que si l'on recherche trop ce Style, on risque de tomber dans les expressions *basses* et *triviales*, ou *burlesques*, *indécentes* et *grossieres*, ou *malhonnêtes ;* à quoi nous ajouterons que si au contraire les expressions réunissent la noblesse, la correction, la mélodie, la précision, le naturel, et la facilité, elles sont *élégantes* ; mais qu'en général, les unes et les autres deviennent également bonnes quand elles sont placées à propos, et ne le deviennent qu'à cette condition.

5°. Les expressions sont *mélodieuses* ou *dures ;* mélodieuses, quand elles frappent agréablement l'oreille, et que les sons en général y sont doux, coulants, et faciles ; dures, quand elles déplaisent à l'oreille par des sons pénibles à prononcer ou trop souvent répétés. Si l'expression renferme

beaucoup de sons pleins et ouverts, elle devient *sonore :* si les sons qui la composent ont le défaut d'être pour la plupart foibles, grêles, et muets, ou s'ils ne nous présentent que des monosyllabes, elle devient *sourde* et *maigre :* si l'expression est non-seulement mélodieuse et sonore, mais encore variée par le choix des sons qu'elle renferme, et par la maniere d'employer les chûtes et les repos qui en distinguent les diverses parties, et que par-là elle procure à l'oreille, un plaisir sensible, elle donne du *nombre* au Style : elle le rend *harmonieux* quand l'effet qu'elle produit sur l'oreille, par l'espece des sons qui la forment, par leur *quantité*, par la rapidité ou la lenteur de la marche du discours, en un mot par la mélodie et le nombre, est dans une parfaite analogie avec la pensée que l'on veut exprimer, avec l'action de l'objet que l'on veut peindre, et avec le sentiment que l'on veut inspirer.

L'harmonie et le nombre ne doivent être sensibles que dans les ouvrages d'éloquence et de poésie : on doit toujours en affoiblir l'impression, à mesure que l'on se rapproche du Style didactique, élémentaire, ou philosophique et abstrait, ou naturel, familier, et naïf : il ne faut alors admettre le nombre, qu'autant qu'on peut en avoir besoin pour faciliter la lecture et la prononciation de

l'ouvrage, et ne pas interrompre l'attention par une marche trop irréguliere ou trop mal-adroite. Un soin que l'on exige encore de celui qui écrit en prose, c'est d'éviter avec soin les rimes, même apparentes, et les vers faciles à reconnoître, tels que ceux de dix ou de douze syllabes. Mais il n'en est pas de la mélodie, comme du nombre et de l'harmonie. On doit éviter par-tout les expressions trop dures ou trop grêles, sous peine de voir le lecteur, outré du déplaisir qu'on lui cause, s'en venger par le mépris, le ridicule, et le sarcasme. Cependant, les égards que l'on doit à la délicatesse toujours fine et dédaigneuse de l'oreille, ne doivent jamais aller jusqu'à y sacrifier aucune des qualités significatives de l'expression qui tiennent à la nature du sujet, ou qui sont favorables au but.

Les rhéteurs ont une figure qui appartient à cet article : c'est l'*onomatopée*. Cette figure, dit-on, consiste dans des mots qui imitent le son naturel des choses qu'ils doivent exprimer, comme le *glouglou* de la bouteille, et le *cliquetis* des armes : par malheur, les mots qui ont cet avantage sont presque tous chez nous, du Style le plus familier ; ainsi cette figure, qui n'est qu'une figure de diction, est rarement noble en françois. Mais il arrive quelquefois que la totalité d'une phrase imite le bruit et le mouvement de la chose

dont on parle. Tel est ce passage de Favart, qui fait dire à son *Anglais à Bordeaux*, à l'occasion d'une pendule :

« Tandis que ce globe, qui lentement balance,
» Me fait compter les pas de la mort qui s'avance »...

On peut encore citer ce vers de Boileau :

« Et de son lourd marteau, martellant le bon sens, etc ».

Dans ces derniers cas, l'onomatopée que l'on pourroit rapporter à l'hypotipose, peut convenir aux genres les plus élevés, aussi-bien qu'aux plus burlesques.

Justifions ou développons les principes que nous avons posés dans ce paragraphe, en les rapprochant de la doctrine de quelques-uns des auteurs qui ont traité cette matiere avec le plus de soin. Je ne parlerai point de Le Batteux : il faudroit citer en entier le volume de *ses Lettres sur l'élocution oratoire.*

L'essence de toute harmonie, dit Cartaud de la Vilate, est dans le juste rapport du jeu des organes avec les mouvements qui résultent du jeu des idées, et de la nature des objets dont on parle : les dissonnances font le mal qu'on éprouve lorsqu'en marchant, on tombe plus bas qu'on ne pensoit ; et les phrases toutes de même longueur fatiguent comme le grand trot d'un éléphant.

C'est l'harmonie de la poésie qui a fait naître celle de la prose, dit l'auteur des principes du Style : n'avoir point d'harmonie ;

monie, ou en avoir une uniforme, sont deux extrêmités également vicieuses : les anciens, qu'on a nommés *dupeurs d'oreilles*, s'appliquoient fort à la période et aux terminaisons cadencées. Le point de perfection est d'entre-mêler les membres des phrases, sans y mettre trop d'inégalité, et d'éviter les périodes trop longues ainsi que les phrases trop étranglées. Un des plus importants secrets de la prosodie est de tempérer les sons l'un par l'autre. Notre langue est trop vive pour s'assujettir facilement à la symmétrie réguliere des membres, et des incises dans les périodes, article sur lequel on ne peut guere citer chez nous un modele plus admirable que d'Aguesseau ; car Fléchier passe plutôt le but qu'il ne l'atteint.

Nous avons une harmonie, dit Marmontel, quoiqu'elle soit moins parfaite que celle des Grecs et des Romains : elle consiste dans le choix et le mêlange des sons, dans leurs intonnations, dans leur durée, dans la contexture et la coupe des périodes ; enfin dans l'économie du discours relativement à l'oreille, mais toujours selon le caractere des idées, des images, et des sentiments. L'harmonie a recours au rythme, au nombre, et au metre. Le rythme est ce qu'on appelle mesure dans la musique. Le nombre en fait et en indique l'espece. Le metre est une suite de certains nombres

déterminés. Le nombre, qu'on appelle *pied* dans les vers, est le mouvement qui résulte d'une succession de syllabes réunies, dans un petit espace de temps distinct et limité : cet espace est divisé en parties aliquotes, ou unités de temps, qui donnent ensemble ce qu'on appelle mesure : l'articulation de la mesure est ce qu'on nomme cadence. Les nombres bien placés se fortifient par leur contraste, ou par leur enchaînement. Jamais le nombre n'est si sensible que lorsque la cadence prosodique coïncide avec le repos ou la suspension du sens. Notre plus grand désavantage sur ce point, est la barbarie de nos conjugaisons, toutes formées en dépit de l'oreille. Il y a dans les langues une prosodie de convention, qui ne provient que du caprice de l'usage, et s'écarte plus ou moins de la Nature ; et une prosodie naturelle, donnée par la qualité des sons, le méchanisme de la parole, l'analogie du mot avec l'idée, et sur-tout avec l'image.

La succession physique des sons est, selon Beccaria, la partie de l'art où les grands maîtres ont le moins caché leurs procédés : après cette observation, il passe aux principes qu'il regarde comme les plus essentiels en cette matiere. Les paroles, dit-il, sont le véhicule des idées, et en quelque sorte le fleuve qui les porte, de l'esprit de celui qui parle, à l'esprit de ceux qui écoutent ;

ce moyen de communication doit être en général, le plus prompt, le plus facile, le plus efficace; et néanmoins occuper de lui-même le moins qu'il est possible, afin de ne pas distraire de l'objet direct du discours. Or, la dureté et l'entrelassement mal combiné des sons, rendent difficile la succession des idées. L'harmonie occupe moins d'elle-même que ne le font des mots rudes et choquants, le plaisir nous occupant moins vivement que la souffrance. Si donc les mots sont coulants, nombreux, et soumis à un rythme convenable, l'esprit se laisse aller doucement à cette pente, et conserve toute son attention pour les idées dont on veut l'entretenir; au lieu que les sons durs et heurtés blessent l'ame et la rappellent à la douleur. La poésie qui donne plus que la prose, une sorte de présence aux objets, ne doit sa naissance qu'aux avantages de cette transparence du milieu par où les idées se communiquent.

Il faut à l'esprit une certaine quantité d'impressions successives ou simultanées; terme au delà duquel vient le trouble et la lassitude, comme en deçà se fait sentir le vide et l'ennui : de même il nous faut dans un certain espace une certaine quantité de sons non interrompus; quantité au delà de laquelle le fluide qui transporte les idées sera dense et trop épais, de même qu'il y aura en deçà vide et

Universitas BIBLIOTHECA Ottaviensis

cessation de mouvements : car des sons trop rares ou trop foibles gravent difficilement les idées dans l'imagination.

Plus la succession des mots sera harmonieuse, variée, périodique, plus grande sera la quantité qu'on en pourra faire entendre sans interruption, et plus grande par conséquent sera la quantité d'idées que le discours apportera à la fois à l'esprit : mais plus il y aura d'idées exprimées, moins il y en aura de simplement indiquées ; ainsi le discours bien harmonieux n'est pas propre à rendre les combinaisons d'idées accessoires, où il s'agit d'en suggérer beaucoup que l'on n'exprime pas. Dans ce dernier cas, il faut quelques interruptions dans l'harmonie, quelques chocs dans les sons, afin qu'en arrêtant le mouvement du discours, on donne à l'imagination le temps de se porter aux idées qui ne sont pas exprimées. Donc, dans les matieres profondes, le Style n'admet pas beaucoup d'harmonie. Il y faut des pauses, des sons isolés, qui ne s'attirent pas comme les anneaux d'une chaîne : telles sont les sentences frappantes, qui pénetrent plus avant dans l'esprit ; le souvenir en est plus durable parce qu'il est fondé sur plusieurs idées de même genre, et non sur la liaison des mots avec les idées. L'harmonie du Style est très-bonne, lorsqu'il s'agit de rendre

l'auditeur attentif à ce qu'on lui dit, plutôt que de le faire penser lui-même : elle l'empêche de se distraire ; et c'est ce qu'il faut par exemple, à une assemblée nombreuse, qui ne soutiendroit jamais son attention, sans ce charme physique qui l'attire et l'attache à l'orateur ; mais il ne faut pas oublier que nous avons deux sortes d'harmonie à distinguer, celle dont nous venons de parler, et qui consiste à peindre par les sons, les choses elles-mêmes, prises une à une et dans l'ordre successif où elles se présentent ; et l'autre beaucoup plus délicate, qui sert à exprimer non-seulement par le choix, mais surtout par l'association des sons, la maniere dont les idées et les sentiments se combinent ; à rendre par exemple, l'élévation, la mollesse, le désordre, l'interruption des idées, par de semblables phénomenes dans la masse et la marche des sons ; à employer des sons ressemblants pour peindre des idées semblables, et des sons variés et différents pour peindre des idées diverses ; à supprimer des sons s'il y a des idées intermédiaires supprimées, et à les faire choquer les uns contre les autres, lorsque les idées se heurtent.

6°. Les expressions sont *naturelles* ou *recherchées :* les premieres semblent couler par leur propre pente, de la plume de l'auteur ; au lieu que les secondes an-

noncent des efforts, de la peine, et du travail de l'esprit. Une expression est naturelle quand il semble au lecteur judicieux qu'elle se seroit offerte à lui-même une des premieres : les traits auxquels on peut la reconnoître sont, outre la facilité, cette clarté et cette simplicité qui naissent de la valeur des mots selon un usage bien connu, et de l'ordre des idées toujours conforme à la Nature : si l'on y joint la précision, la propriété, et l'énergie, il en résultera une expression parfaite relativement à l'esprit. L'expression est *recherchée*, quand les lecteurs jugent qu'on auroit pu en trouver de plus naturelle, et s'apperçoivent qu'il en a coûté à l'auteur pour imaginer celle qu'il a employée. Si le vice dont il s'agit, est encore plus frappant et plus révoltant, l'expression devient *forcée* ou *guindée*. Ces trois défauts produisent le plus mauvais effet dans le Style; et rien n'est plus essentiel que de les éviter lorsqu'on veut se mêler d'écrire. Cependant, on ne peut gueres manquer d'y tomber, quand on n'a pas un goût sûr et éclairé, et que l'on veut à toutes forces dire des choses nouvelles, étonner les esprits, être plus énergique, ou plus élégant que ne le comportent les talents dont on est doué ; ou enfin ne pas écrire comme les autres. La folle ambition de paroître original ou ex-

traordinaire, est ce qui éloigne le plus de la Nature. Il ne faut pas prendre la plume pour ne dire que ce qui a été dit : mais il ne faut dire, même les choses les plus neuves, que de la maniere la plus propre à plaire aux bons esprits ; ou si l'on veut, comme tous les hommes judicieux et instruits voudroient les avoir dites.

7°. Les expressions sont *propres*, *impropres* ou *fausses ;* propres, quand elles rendent bien l'idée qu'on veut exprimer, quand l'usage les appelle plus distinctement et plus heureusement que toute autre à cet emploi ; impropres quand elles rendent mal notre idée, qu'elles ne la séparent pas assez des autres idées qui l'avoisinent, ou qu'elles ne la montrent qu'à demi ; et fausses quand elles ne la rendent point, ou qu'elles en rendent une autre. Pour bien rendre une idée, il faut, ainsi que nous l'avons déja dit, rappeller à l'esprit, soit qu'on les exprime, soit qu'on en réveille le souvenir et l'image, toutes les qualités qui en constituent l'objet, ou du moins les principales, celles qui sont comme le germe ou la racine des autres, ou bien celles qui importent le plus au but que l'on se propose.

Parmi les expressions propres, on comprend quelquefois les mots consacrés à un objet ou à une science particuliere, les mots qu'on appelle *techniques*. Ces termes

servent à abréger le discours, et à y mettre de l'ordre et de la précision. Il y en a d'ailleurs beaucoup que l'on ne peut éviter d'employer, parce qu'ils ont pour objets des idées qui n'ont pas d'autres signes représentatifs : mais dans les ouvrages de goût, on ne doit y recourir que le moins qu'il est possible, et jamais on ne doit les employer qu'à propos; pour peu qu'ils soient déplacés et faciles à éviter sans inconvénient, on ne peut les admettre sans donner à son ouvrage un air de recherche, d'affectation, de pédantisme, qui excite à coup sûr le dégoût et le mépris. Les mots techniques ont deux autres défauts encore; le premier, de ne rendre qu'un objet isolé qui hors de la science à laquelle il appartient, n'intéresse plus personne; d'où il arrive que ces mots dessechent l'ame ou la refroidissent; le second, d'avoir une origine savante qui les met hors de la portée d'un grand nombre de lecteurs; outre que la connoissance de leur objet est rarement assez familiere, pour qu'on puisse s'y reporter sans quelque contention, ou en saisir l'idée avec assez de netteté. Aussi doit-on toujours, et quelquefois cette précaution suffit à peine, s'attacher à bien définir les termes techniques la premiere fois qu'on s'en sert, sur-tout dans les ouvrages faits pour l'enseignement, et quand l'usage ordinaire de la langue ne

suffit pas pour les faire comprendre. Mais parmi les motifs qui doivent engager à faire rarement usage de ces mots, nous ne compterons point celui que Dumarsais allegue, lorsqu'il dit qu'il y a des personnes riches qui prennent les *tropes* pour un peuple. L'ignorance des lecteurs n'est pas toujours une preuve que les mots qu'ils n'entendent pas, soient déplacés ou difficiles à entendre : quand on dit qu'il faut écrire pour tout le monde, on ne parle que de ce monde trop peu nombreux qui a sincérement le desir de s'instruire. Or, qu'est-ce que ce monde a de commun avec les hommes riches que nous cite Dumarsais ?

On peut encore rapporter à la division qui nous occupe, une autre classification, dans laquelle on nous dit que les expressions sont *claires*, *obscures*, ou *équivoques* : les expressions claires présentent nettement ce que l'on veut dire : les expressions obscures cachent la pensée plutôt qu'elles ne la montrent ; ou du moins elles ne la montrent qu'à demi, de loin, et comme embarrassée : les expressions équivoques montrent deux objets au lieu d'un, et nous laissent à deviner lequel est celui dont on veut nous occuper.

8°. Les expressions sont *précises* ou *vagues*, et *énergiques* ou *foibles* : quand l'objet qu'on veut peindre est bien déter-

miné, bien circonscrit dans le tableau qu'on en fait, l'expression est *précise :* quand cet objet n'est pas assez distingué des autres, l'expression est *vague*. Les objets ne sont que des composés de qualités réunies : si donc vous ôtez à un objet, toutes les qualités qu'il renferme, l'objet disparoîtra tout entier ; c'est ainsi que l'*adjectif est tout*, et que *le substantif n'est rien*, comme l'a observé Diderot. Or, ces qualités sont les unes essentielles à l'objet, les autres accidentelles ou accessoires : elles sont, les unes et les autres, en plus grand ou en plus petit nombre, selon la nature des objets : elles sont encore plus ou moins sensibles, et propres à se convertir en images : enfin, elles sont plus ou moins importantes, tant en elles-mêmes, que relativement au but de l'auteur. Si donc nous trouvons l'expression qui renferme ou réveille un plus grand nombre de qualités caractéristiques, propres et distinctives de son objet, mais qui n'y en joigne aucune d'étrangere, nous aurons trouvé l'expression la plus précise : nous n'aurons qu'une expression vague, si nous n'exprimons ou ne réveillons que les qualités communes à notre objet et à beaucoup d'autres avec lesquels nous ne voulons ni ne devons le confondre.

Quelquefois on ne distingue pas assez la *concision* d'avec la *précision :* la diffé-

rence est cependant très-grande ; car la concision consiste ou à dire beaucoup en peu de paroles, ou à ne dire que ce qui est rigoureusement utile ou nécessaire : elle se rapproche de la *briéveté*, qui consiste à employer peu de paroles, soit qu'on dise peu, soit qu'on dise beaucoup. L'expression qui joint au mérite de la précision, celui de rendre d'une maniere frappante, les qualités les plus intéressantes de l'objet, est *énergique* : celle qui ne rend que des qualités presqu'indifférentes, ou qui ne rend les autres que d'une maniere peu propre à intéresser, est appellée expression *foible*.

La maniere de rendre les idées est *foible*, quand on nous montre les choses loin de nous : elle est frappante quand on nous les montre de près, et qu'on réunit à cet avantage celui de nous causer une surprise. La clarté et la briéveté de l'expression sont nécessaires à l'énergie ; mais elle ne suffisent pas pour rendre une pensée énergique : il faut encore agiter fortement l'ame, étonner l'esprit en l'environnant tout-à-coup d'une lumiere forte, vive, et subite ; ou bien pénétrer le cœur d'un sentiment actif, fort, et plein de chaleur. Une chose indispensablement nécessaire, pour que l'expression soit énergique, c'est l'heureux choix des termes qu'on y emploie. Il faut sans doute qu'ils soient bien connus, car sans cela,

ils ne signifieroient rien ; mais il ne faut pas qu'ils soient usés ; il faut même souvent qu'ils paroissent neufs dans l'acception où on les prend. Les mots usés sont ceux qui sont si généralement et si fréquemment employés dans le même sens, qu'ils sont tombés dans une sorte de trivialité : ils n'ont plus que des couleurs ternes, et ne peuvent plus réveiller que des sensations foibles.

L'auteur des principes du Style nous dit que l'énergie consiste à joindre la plus grande étendue d'idées, à la plus grande précision de mots. Beccaria nous en donne une idée plus heureuse, lorsqu'il la fait consister dans l'étroite liaison des accessoires avec l'idée principale qui les rappelle sans cesse ; et qu'il ajoute qu'en ce cas il faut peu d'expressions ; qu'il n'en faut, pour ainsi dire, qu'une qui fixe l'attention, et rapproche les idées en un faisceau ; et que par conséquent si ces idées ne sont que suggérées, il est nécessaire qu'elles le soient d'une maniere très-forte.

Quant à la précision, le premier de ces deux auteurs la fait consister à ne dire ni plus ni moins qu'on n'a en vue de dire ; de même que l'on est concis quand on rejette les mots ou circonlocutions inutiles ; et succinct quand on ne choisit que les pensées nécessaires à son but. Selon le second, la concision offre les idées principales accompagnées d'un petit nombre d'idées accessoires.

importantes, qui se succedent rapidement et avec moins de paroles que d'idées. Il y aura clarté, si les idées exprimées réveillent bien sensiblement celles qu'on n'exprime pas. Il y aura *obscurité*, si pour l'auditeur, le choix entre les idées non exprimées, est incertain sans être indifférent; il y aura diffusion, si l'on répete les mêmes accessoires, et qu'il y en ait un grand nombre qui different peu les unes des autres : car c'est le peu d'importance des accessoires relativement à l'idée principale, et non leur multitude, qui rend le Style diffus.

Quelque soin que nous ayons pris de développer sous tant de rapports, tout ce qui concerne les expressions, ce seroit ne pas faire suffisamment connoître cette partie si essentielle du Style, que de ne pas nous arrêter également sur quatre autres objets aussi dignes d'être approfondis que tout ce qui précede; je veux dire les synonymes, les épithetes, les tropes, et les images. Mais comme nous ne pouvons pas établir les principes qui doivent en régler l'emploi, sans entrer dans des détails qui nous écarteroient trop long-temps du sujet principal et direct de ce chapitre, nous croyons devoir les renvoyer à la fin de l'ouvrage, où on les retrouvera parmi les traités supplémentaires.

ARTICLE V.

Du choix des Tours.

L'emplacement des mots dans la phrase, et l'espece de construction qui les lie entre eux, caractérisent ce qu'on appelle TOURS. Nous avons ici à distinguer deux sortes de *tours* : ceux qui sont plus particuliérement du domaine de la grammaire, et ceux qui appartiennent plus spécialement à la logique : il y en a une troisieme espece qui a toujours paru réservée à la réthorique, celle des *tours* qu'on appelle *figures de pensées*. Mais comme cette derniere exige un trop grand espace, et que d'ailleurs elle a toujours paru mériter d'être discutée et développée à part ; nous en avons fait le sujet d'un traité supplémentaire que nous renvoyons à la fin de cet ouvrage.

1°. Des Tours qui appartiennent plus particuliérement à la Grammaire.

LES Grammairiens distinguent les tours qui naissent de l'intention actuelle de celui qui parle, ceux qui naissent de la construction commune et ordinaire des phrases, et ceux qui naissent de quelque construction singuliere et extraordinaire.

1°. Les tours qui naissent de l'intention actuelle de celui qui parle, sont : 1°. le tour *interrogatif*, qui consiste à exprimer une question par le simple arrangement des mots, et indépendamment de la signification de chacun d'eux ; comme : *Desires-tu te procurer une existence plus agréable et plus heureuse?* 2°. Le tour *impératif*, qui consiste à exprimer sa volonté ou son vœu, par la seule construction des mots, et indépendamment de la signification de chacun d'eux ; comme : *Appliques-toi sur-tout à t'instruire ;* et 3°. le tour *expositif* ou *positif*, qui consiste à exprimer une pensée dans une phrase qui ne soit ni *interrogative* ni *impérative*, comme : *L'ignorance est une image de la mort.*

2°. Les tours qui naissent de la construction commune et ordinaire des phrases, nous offrent un labyrinthe dont nous ferons au moins remarquer les parties qu'il importe le plus à l'homme de goût, et sur-tout à l'écrivain de connoître : nous n'omettrons que celles qui présentent un objet de curiosité et de recherche, plutôt qu'une doctrine utile ou nécessaire à la formation du Style.

Une phrase est simple ou composée, incomplexe ou complexe, détachée ou périodique, principale ou incidente : la phrase incidente est explicative ou déterminative ; et les membres d'une période

contiennent des phrases causatives, ou conditionnelles, ou circonstancielles, ou adversatives, selon l'espece de conjonction qui les lie entr'elles.

1°. Une phrase est *simple*, quand le sujet et l'attribut sont formés chacun de l'idée d'un seul objet; comme : *Dieu est juste. La gloire qui vient de la vertu a un éclat immortel.* Si le sujet ou l'attribut, ou les deux ensemble renferment plusieurs idées totales, la phrase est *composée;* comme : *Les savants et les ignorants sont sujets à se tromper. L'homme est sujet à se tromper, et lent à se rétracter; les savants et les ignorants sont sujets à se tromper, et lents à se rétracter.*

2°. Une phrase *incomplexe* est celle dont le sujet et l'attribut sont tous deux incomplexes; c'est-à-dire, où le sujet n'est formé que par un nom, ou par un pronom, ou par un infinitif seulement; et où l'attribut ne renferme que le verbe ou qu'un adjectif avec le verbe, si l'on se sert du verbe *être;* comme : *Je lis, je suis attentif.* Si le sujet ou l'attribut, ou les deux ensemble, renferment plusieurs mots dont l'un modifie l'autre, la phrase est *complexe;* comme : *La gloire qui vient de la vertu est desirable. La gloire est préférable aux richesses. La gloire qui vient de la vertu est préférable aux richesses.*

3°. La phrase *détachée* est une proposition qui n'a aucun lien grammatical ni avec celles qui précedent, ni avec celles qui suivent, et qui ainsi séparée de toute autre, énonce un sens complet et fini ; comme : *Les principes de la morale méritent toute notre attention. Rien ne peut remplir les desirs du cœur humain.* La phrase périodique est celle qui renferme plusieurs propositions qui ne sont point parties intégrantes l'une de l'autre, et qui néanmoins sont tellement liées ensemble, que pour la plénitude du sens total, elles se supposent ou s'appellent les unes les autres ; ces diverses propositions prennent le nom de *membres* de la période : si ces mêmes propositions sont *composées*, leurs parties similaires sont ce qu'on nomme *incises*. Les membres des périodes sont toujours liés entr'eux par des expressions conjonctives, qui, pour l'ordinaire, marquent entre les propositions, des rapports fondés sur la cause, sur la similitude, sur l'opposition, ou sur quelque condition ou circonstance particuliere. Le nombre des propositions qu'on peut enchaîner dans une même période, varie selon la nature des pensées et le génie de l'écrivain : mais lorsqu'il y en a plus de quatre ou cinq, elles entassent pour l'ordinaire trop d'idées pour ne pas embarrasser l'esprit : il faut unir les idées entr'elles, et cependant éviter ces nœuds

gordiens dont on ne peut plus démêler le tissu. Ici les détails seroient infinis; et comme d'ailleurs nous y reviendrons encore dans d'autres articles, nous nous bornerons à citer pour exemples, deux périodes de deux membres:

« Autant il faut d'égards, de soins, et de prudence,
» Pour ne pas diffamer l'honneur et l'innocence;
» Autant il faut d'ardeur, d'inflexibilité,
» Pour déférer un traître à la société. »

« Comme nous nous affectionnons de
» plus en plus aux personnes à qui nous
» faisons du bien; de même nous haïs-
» sons violemment ceux que nous avons
» beaucoup offensés ».

4°. La phrase *principale* est celle où se trouve le terme qui donne lieu à une autre phrase qu'on appelle *incidente*, et qui devient partie intégrante de la première: ainsi, la phrase *incidente* est celle qui tombe dans une autre phrase, dont elle affecte ou modifie quelque terme. La phrase incidente explique ou détermine le terme auquel elle se rapporte: elle en développe la compréhension, ou en restreint l'étendue: dans le premier cas, elle n'ajoute rien à la signification du terme auquel elle se rapporte; elle n'y change et n'en retranche rien, et on l'appelle *explicative*; comme: *Les savants*

qui sont plus instruits que le commun des hommes, devroient aussi les surpasser en sagesse. Dans le second cas, la phrase incidente ajoute quelque idée de plus à la signification du terme auquel elle est liée ; elle en restreint le sens ; et on l'appelle *déterminative ;* comme : *César fut le tyran d'une République dont il devoit être le défenseur.* Un trait propre à faire distinguer ces deux phrases, c'est que la phrase principale reste complette et également vraie, lorsque l'on supprime l'explicative ; au lieu qu'elle deviendroit fausse et tronquée, si la déterminative n'y étoit pas. La phrase incidente est nécessairement liée à la principale, par quelque mot conjonctif qui soit de nature à se rapporter à un terme antécédent : car il y a des mots conjonctifs qui ne peuvent avoir rapport qu'à des phrases entieres ; et ceux-là ne peuvent point amener de phrases incidentes : ils ne peuvent que lier ensemble des phrases successives et grammaticalement séparées l'une de l'autre.

Les phrases simples, incomplexes, et détachées, ont l'avantage de ne présenter que des notions dégagées et plus faciles à saisir ; mais ces notions ne sont que des portraits, ou même des traits épars, et souvent il nous faut des tableaux : elles ne doivent donc être préférées en général, que pour des conclusions, des titres, des

axiomes, des sentences, ou autres pensées semblables : de sorte que le bon goût et la saine raison ne permettent d'en faire un usage fréquent que, 1°. dans les recueils de maximes ou de regles pratiques; 2°. dans les énoncés ou conclusions des ouvrages, et des parties dont ces ouvrages sont composés ; 3°. dans les écrits légers et uniquement consacrés à l'amusement de l'esprit; 4°. dans les morceaux pathetiques où regne une grande vivacité; et 5°. lorsqu'ils contribuent à varier le discours.

Nos connoissances, et l'effet qu'elles peuvent produire sur l'ame, dépendent de la juste notion des objets et de leurs rapports ; notion, qui pour être rendue en entier, exige nécessairement le secours des phrases composées, complexes, incidentes, et périodiques. Eviter ces dernieres sortes de phrases, c'est mauvais goût : avoir de la peine à les former, est l'indice d'un esprit excessivement borné. Ces sortes de phrases, en un mot, arrondissent les pensées et le discours; elles leur donnent de la consistance, répandent une variété inépuisable dans le Style, et le rendent nombreux, plein, et lié. Elles sont surtout nécessaires dans les ouvrages de raisonnement, dans les preuves, et dans les récits. Il faut seulement avoir soin d'éviter les longueurs, la monotonie, et les choses superflues.

3°. Les tours qui naissent d'une construction singuliere et extraordinaire, sont en françois, 1°. la *syllepse grammaticale*, l'*hypallage*, l'*inversion* et l'*hyperbate*, qui renferme la *synchise*, la *parenthese*, et la *parembole*, 2°. l'*ellipse*, la *disjonction*, et le *pléonasme*.

Outre la syllepse oratoire, qui appartient au traité des tropes, quelques auteurs comptent encore une autre *syllepse* qu'on peut nommer *grammaticale*, et qui consiste à construire la phrase, non selon les rapports des mots, mais selon les rapports des idées : on parle alors comme on conçoit les choses, et non comme les regles de la langue semblent l'exiger : c'est ainsi que l'on dit : *il est six heures*, et non *six heures sont*. Il n'y a qu'un usage bien établi qui puisse autoriser cette figure ; mais par-tout où elle est ainsi autorisée, elle fait loi, et il n'est plus permis de s'en écarter.

L'*hypallage* est une autre figure toute opposée à la précédente ; car, elle consiste, non à violer les regles générales de la langue, pour ne s'attacher qu'à la nature de ses idées, mais à construire les mots d'une phrase, d'une maniere contraire à leur véritable signification, sans toutefois blesser en rien les regles de la langue : c'est ainsi que nous disons : *enfoncer son chapeau dans sa tête ;* et que les latins

disoient : *Gladium vaginâ vacuum*. Cette figure a besoin, comme la syllepse grammaticale, d'être formellement autorisée par l'usage ; sans quoi elle rendroit le langage inintelligible. Du reste, dans les occasions où elle est permise, elle est propre à réveiller l'attention par la surprise même qu'elle doit nous causer.

Pour bien saisir ce qui concerne l'*inversion*, il faut observer, que dans la construction ordinaire, les mots suivent les regles communes de la langue, qui sont chez nous de placer les termes selon l'ordre des idées, ou plutôt selon l'ordre de leurs rapports : ainsi, la cause marche avant l'effet, et le mot régissant avant le mot régi : nous mettons le sujet à la tête de la phrase, le verbe après le sujet, et ensuite le régime ou les régimes de ce verbe, etc. Tout ce qui fait partie du sujet, ou qui en dépend, s'en rapproche toujours le plus qu'il est possible, et se place avant tout le reste. L'adverbe se place également auprès du verbe, ou de l'adjectif qu'il modifie ; et il en est de même des régimes pour tout ce qui est dans leur dépendance. Telle est en général la construction ordinaire qui renferme deux objets ; le premier, que les mots qui sont en rapport entr'eux, soient placés l'un auprès de l'autre ; et le second, que le mot régissant soit placé avant le mot régi. Si

un même mot a sous sa dépendance, ou dans son régime, plusieurs autres mots ou expressions, ou même plusieurs phrases incidentes qui se rapportent à ce mot principal, mais qui n'aient d'ailleurs aucun rapport grammatical de l'un à l'autre; on distribue les rangs entre ces nouvelles parties intégrantes ou similaires, en plaçant toujours plus près du mot principal, celle qui est la plus courte; et lorsqu'elles sont à peu près de même longueur, on donne le premier pas à celle qui tient au mot principal, d'une maniere plus sensible et plus étroite; ou bien l'on consulte les loix du nombre et de l'harmonie.

Cet ordre est de rigueur, et n'admet que le peu d'exceptions que nous avons indiquées, et que nous allons examiner. La premiere, est l'*inversion*, qui laissant l'un auprès de l'autre, les mots qui sont en rapport, renverse néanmoins l'ordre, en ce qu'elle donne à l'un la place qui appartient à l'autre. La seconde est l'*hyperbate*, qui consiste à éloigner l'un de l'autre, les mots qui sont liés entr'eux par quelque rapport grammatical. Si cet éloignement va jusqu'à entre-mêler confusément les mots d'une même phrase, l'hyperbate devient *synchise* : si les mots qui sont en rapport, sont séparés par une phrase grammaticalement étrangere, qui vienne couper la premiere, et en interrompre la continuité,

cette derniere phrase s'appelle *parenthese* : si cette phrase étrangere appartient néanmoins, par le sens qu'elle renferme, à quelque partie de la phrase où elle vient s'intercaller, on lui donne le nom de *parenthese palliée* ou de *parembole*.

On suit la construction ordinaire, lorsqu'on dit : *J'apprends qu'Iphigénie expire aujourd'hui par votre ordre*. On feroit une inversion, si l'on disoit : *J'apprends qu'Iphigénie par votre ordre expire aujourd'hui ;* ou bien, *qu'Iphigénie aujourd'hui expire par votre ordre*. Que l'on dise, *j'apprends qu'aujourd'hui, par votre ordre Iphigénie expire*, on fera une synchise. Il y aura parembole, si l'on dit : *J'apprends, et je ne puis le redire sans horreur, qu'Iphigénie expire aujourd'hui par votre ordre*. Enfin il y aura parenthese, si l'on se sert des mots suivants : *On dit, et je ne puis le redire sans horreur, qu'Iphigénie expire aujourd'hui par votre ordre*. Ainsi, Racine a réuni l'inversion, la synchise, et la parenthese dans ces deux vers :

« On dit, et sans horreur je ne puis le redire,
» Qu'aujourd'hui par votre ordre Iphigénie expire. »

La construction ordinaire ne fait par elle-même aucune impression subite, imprévue, ou propre à réveiller l'attention du lecteur ; son principal mérite est d'être

claire, simple, et réguliere ; et c'est pour cela qu'elle convient mieux que toute autre dans les ouvrages qui n'ont que l'enseignement pour objet. La synchise produit souvent de la confusion dans les idées ; il ne faut donc y recourir que rarement, et dans des circonstances bien favorables. On peut en dire presqu'autant de la parenthese : aussi observe-t-on que l'on s'est toujours moins servi de ces deux sortes de constructions, à mesure que le goût s'est plus épuré. Cependant, lorsqu'elles sont heureusement amenées, bien ménagées, et bien placées, elles contribuent singuliérement, la premiere à mettre de la vivacité, de la chaleur, et du nombre dans le discours ; et la seconde à serrer le Style, et à donner plus de poids aux idées en les présentant en grouppes.

La parembole a des avantages plus marqués encore : elle est ordinairement assez courte ; d'ailleurs elle ne fait point perdre de vue les objets dont l'esprit est occupé ; au contraire, elle nous y arrête plus longtemps ; elle arrondit les pensées et les phrases ; elle contribue à rendre le Style abondant, nombreux, et périodique. On peut donc y recourir plus souvent, pourvu que néanmoins il n'en résulte jamais ni équivoque ni obscurité, et qu'elle n'écarte pas trop les uns des autres, les mots de la phrase principale ; car les rapports que ces mots

ont entr'eux, et qui sont le seul fondement de la phrase, ne peuvent en général être apperçus dans notre langue qu'à la faveur de la proximité des termes. On peut citer comme parembole heureuse ces deux vers:

« Seigneur, de vos bienfaits mille fois honoré,
» Je me souviens toujours de vous avoir juré, etc... »

Racine et Lafontaine sont, pour ces diverses figures de construction, les modeles que l'on peut consulter avec le plus de succès.

De toutes ces figures, l'inversion est la plus heureuse et la plus souvent employée. Sans inversions, que deviendroient la vivacité, l'énergie, la chaleur, l'harmonie, et le nombre? Ce sont les inversions qui, plus que tous les autres secrets de l'art, donnent de la vie, de l'ame, et du nerf au discours; plaisent à l'esprit par la variété dont elles sont une source inépuisable; impriment un caractere de force aux idées, en fixant d'abord l'attention sur l'objet le plus intéressant; et rendent le Style piquant par la singularité inattendue de la marche: mais plus ces avantages sont grands, plus on doit avoir soin de ne se permettre aucune inversion qui ne soit utile et convenable. La poésie s'en permet plusieurs que la prose est obligée de rejetter, quoique celle-ci en admette beaucoup. La poésie, elle-même, ne reçoit pas

toutes celles qu'on pourroit imaginer, ou que l'on retrouve dans d'autres langues. C'est que le véritable but des inversions étant de favoriser la clarté, la netteté, la mélodie, et le nombre ; de donner à ce qu'on dit un air aisé, libre, et dégagé ; de faire mieux ressortir ce qu'il y a de plus intéressant ou de plus énergique dans une pensée, ou ce que l'usage particulier et le génie de la langue nous offrent de plus agréable, de plus délicat, ou de plus heureux ; il est évident qu'elles sont inadmissibles dès qu'on peut y appercevoir quelque chose d'obscur, d'embarrassé, d'inusité, de dur, ou de forcé. Toute inversion qui n'atteint pas le but qu'on doit s'y proposer, ne peut que déplaire : elle annonce la foiblesse et la roideur, plutôt que la liberté et le goût ; c'est pour cela que celles de Chapelain ont fait à cet auteur une si malheureuse réputation. Pour éviter d'éprouver un sort semblable, on ne sauroit trop étudier sa langue, ni trop consulter la pratique des écrivains les plus estimés.

2°. Les figures de construction qui précedent, tiennent sur-tout au placement des mots : celles qui suivent tiennent plutôt au choix des mots que l'on veut employer ou que l'on dédaigne.

L'*ellipse* consiste à omettre des mots que la construction ordinaire et grammaticale requiert. On ne peut omettre ainsi,

que les mots les moins nécessaires à la clarté du discours ; c'est-à-dire, que l'ellipse ne doit jamais être contraire au génie de la langue, et qu'il ne doit en résulter ni dureté dans l'expression, ni embarras dans la phrase, ni équivoque, ni méprise, ni obscurité dans la pensée. Mais en évitant tous ces écueils, cette figure rend des services très-précieux aux écrivains dont l'ame est vivement agitée, qui sont pressés du besoin de communiquer leurs idées, et pour qui la marche ordinaire de la langue est trop lente, en comparaison des mouvements de la passion qu'ils ont à peindre. On cite ici deux exemples tirés de Racine, l'un....

« Je t'aimois inconstant : qu'aurois-je fait, fidele ? »

Et l'autre...

« Quoi, Madame! en un jour où plein de sa grandeur,
» Néron croit éblouir vos yeux de sa splendeur,
» Dans des lieux où chacun me fuit et le révere,
» Aux pompes de sa cour *préférer* ma misere !
» Quoi, dans ce même jour, et dans ces mêmes lieux,
» *Refuser* un empire, et pleurer à mes yeux ! »

On rapporte à l'ellipse, deux autres figures, la *disjonction* et l'*apposition*. La *disjonction* n'est autre chose que la suppression des conjonctions qui se trouvent entre nos idées, lorsque le sens n'en souffre point. D'ailleurs cette figure donne des

ailes au discours, et convient par-tout où l'esprit est emporté vers plusieurs objets à la fois : mais si l'usage en est trop fréquent, elle rend le Style sautillant et décousu, comme :

« J'entre, le Peuple fuit, le sacrifice cesse, etc.... »

L'*apposition* consiste à joindre à un nom, d'autres substantifs, qui en deviennent comme autant d'épithetes, ainsi qu'on le voit dans ces deux vers :

« C'est dans un foible objet, *imperceptible ouvrage*,
» Que l'art de l'ouvrier me frappe davantage. »

Le danger de l'apposition est de rendre le langage sautillant, d'indiquer trop de travail dans l'auteur, ou trop d'attention à serrer son Style. Aussi ne peut-on s'en servir utilement dans le langage familier : il faut la réserver pour le Style soutenu, et même n'en user qu'avec sobriété.

Le *pléonasme* est une figure absolument contraire à l'*ellipse*. Il emploie plus de mots que la construction ordinaire n'en demande. On distingue deux sortes de *pléonasmes ;* celui que le besoin de la clarté introduit dans l'usage de la langue, et celui qui ajoute de l'énergie à la pensée ; on voit des exemples du premier dans... *Voler en l'air ; monter en haut ; descendre en bas*... et des exemples du second, dans... « Je l'ai vu *de mes yeux ;* je l'ai

» entendu *de mes propres oreilles ;* j'irai » *moi-même ;* et que *me* fait *à moi*, cette » Troye où je cours ? » Tout pléonasme que l'usage de la langue n'autorise pas, est vicieux. Tout pléonasme inutile à la clarté ou à l'énergie de la pensée, l'est également : il n'offre qu'un vain entassement de mots que l'on appelle *datisme*, du nom d'un certain *Datis*, dans les ouvrages duquel on retrouvoit ce défaut à chaque pas.

La *périprase*, l'*expolition*, et la *répétition* se placent naturellement à la suite du pléonasme.

La *périphrase* ou *circonlocution* est un assemblage de mots qui n'expriment entre eux que ce qu'on auroit pu dire en moins de paroles, ou même en un seul mot, comme... *homme extrêmement grand*, pour *géant ; homme excessivement petit*, pour *nain*. Cette figure ne doit avoir lieu que lorsque le mot qu'elle remplace, court le risque de n'être pas assez bien entendu ; ou lorsqu'elle fournit un moyen plus sûr de plaire. Or, on est sûr de plaire, 1°. en substituant une certaine variété aux répétitions trop fréquentes des mêmes mots ; 2°. en adoucissant ou déguisant des choses désagréables ; 3°. en mettant plus de nombre et d'harmonie dans ses phrases ; et 4°. en remplaçant des mots vulgaires par des images et des expressions plus nobles, plus vives, ou plus comiques, selon le genre

dans lequel on écrit ; sauf néanmoins partout et toujours, les droits imprescriptibles du naturel et de la clarté, aux dépens desquels on ne doit jamais se permettre aucune périphrase. On a lieu de croire que cette figure a dû son origine aux occasions où le mot propre n'existoit pas, ou n'étoit pas assez connu : mais ce fait n'empêche pas qu'elle ne serve, comme on le voit, à des usages très-différents : ce qu'on y doit le plus soigneusement éviter, c'est de changer en énigmes les idées qu'on veut exprimer ; c'est de faire des périphrases sans aucune utilité sensible ; c'est de les trop multiplier ; c'est enfin d'en employer d'un autre Style, d'un autre ton que celui de son ouvrage. On ne peut gueres citer une périphrase plus belle et plus ingénieuse que celle de Phedre déclarant son amour à Hyppolite :

« Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée :
» Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
» Volage adorateur de mille objets divers,
» Qui va du dieu des morts déshonorer la couche ;
» Mais fidele, mais fier, et même un peu farouche,
» Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
» Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi. »

L'*expolition* réunit, non pas plusieurs pensées, mais plusieurs phrases différentes par les termes et le tour, et semblables

par le sens. L'objet de cette figure, et le danger de s'en servir souvent, sont les mêmes que pour les figures précédentes. Toutes touchent de près au Style asiatique, et à la vaine déclamation. Mais l'expolition employée rarement et bien à propos, peut être très-utile à l'orateur; elle prépare à la persuasion, en offrant sous tous les jours favorables, l'objet auquel on veut nous intéresser : elle convient sur-tout aux ouvrages faits pour être déclamés plutôt que lus. Voyez cet exemple tiré d'Athalie :

« Mon Dieu ! qu'une vertu naissante
» Parmi tant de périls marche à pas incertains !
» Qu'une ame qui te cherche et veut être innocente
» Trouve d'obstacle à ses desseins !
» Que d'ennemis lui font la guerre !
» Où se peuvent cacher tes saints ?
» Les pécheurs couvrent la terre. »

La *répétition* présente sa définition dans son nom même : c'est une figure fort ordinaire à ceux qui desirent avec passion que l'on saisisse bien ce qu'ils disent. On en distingue de plusieurs sortes, savoir :

1°. La *conduplication*, qui nous offre le même mot répété plusieurs fois de suite ; comme : *Fuyez, fuyez ! Hâtez-vous de fuir !* La conduplication est vive et pressante quand elle est bien employée. Hors

de

de là, elle décele la stérilité ou l'emphase.

2°. L'*anaphore*, dans laquelle un même mot commence plusieurs phrases de suite, figure noble et imposante, ou signe d'une grande négligence quand le mot répété et le sujet ne sont pas importants. Voyez ce morceau tiré de l'oraison funebre du duc de Montausier : « *Je vis* ce visage que la » crainte de la mort ne fit point pâlir : *je* » *vis* un cœur brisé de douleur dans le » tribunal de la pénitence, pénétré d'amour » à la vue du saint viatique, touché des » saintes onctions et des prieres de l'église : » *je vis* un Isaac levant avec peine ses mains » paternelles pour bénir une fille que la » Nature et la piété ont attachée à tous ses » devoirs : *je vis* enfin, comme meurt un » chrétien qui a bien vécu !... »

3°. L'*épistrophe* ou *complexion*, espece de retour, dans lequel on répete le même mot ou les mêmes mots, à la suite de plusieurs phrases, soit que ces mots en fassent partie, soit qu'ils y servent de réponse. Dans le premier cas, cette figure, quoique rarement agréable, parce qu'elle est rarement naturelle, peut néanmoins servir à donner de la force aux pensées ; comme lorsque Bourdaloue dit : « On juge *selon* » *l'esprit du monde ;* on agit et l'on se » gouverne *selon l'esprit du monde ;* le » dirai-je ? on voudroit même servir Dieu » *selon l'esprit du monde !* »

Dans le second cas, la répétition est ordinairement plus agréable, parce qu'elle paroît plus ingénieuse; mais on ne doit y recourir que dans des occasions où un certain air d'apprêt ne peut pas nuire : car elle paroît recherchée. On cite pour exemple, ce passage de Cicéron contre Antoine : « Trois armées du peuple romain » successivement détruites, vous causent » une vive douleur ! *Antoine* les a dé- » truites. Vous pleurez la perte des ci- » toyens les plus illustres ! *Antoine* les a » perdus. Vous gémissez de voir l'autorité » du Sénat affoiblie et énervée ! *Antoine* » l'a énervée et affoiblie. »

4°. La *conjonction*, qui nous présente la même conjonction grammaticale à la tête de plusieurs phrases, ou de plusieurs mots qu'elle lie ensemble ; comme :

« Et la sœur et le frere, et la fille et la mere... »

L'avantage de cette figure est de paroître multiplier les objets en les accumulant: son danger est de hacher le Style, ou de jetter dans l'emphase.

5°. La *répétition* en *symétrie* qui répete plusieurs mots en les substituant l'un à l'autre, de maniere à présenter successivement des pensées opposées ou antitéthiques ; comme . . .

« Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
» Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien ;

» Il m'a trop fait de bien pour en dire du mal;
» Et m'a trop fait de mal pour en dire du bien. »

6°. La *répétition* par *refrain*, dans laquelle une même pensée en termine successivement plusieurs autres, comme dans ces vers de Boileau...

« Voici les lieux charmants où mon ame ravie,
» Passoit à contempler Sylvie,
» Ces tranquilles moments si doucement perdus.
» Que je l'aimois alors ! que je la trouvois belle !
» Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidelle ?
» Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?...

» C'est ici que souvent, errant dans les prairies,
» Ma main, des fleurs les plus chéries,
» Lui faisoit des présents si tendrement reçus.
» Que je l'aimois alors ! que je la trouvois belle !
» Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidelle ?
» Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ? »

Ces deux dernieres sortes de répétitions sont presque toujours agréables : celle-là est plus vive ou plus ingénieuse, celle-ci plus gracieuse ou plus gaie.

Quant aux répétitions où l'on se borne à redire les mêmes choses sous des termes différents, ou à représenter le même mot, pour éviter une équivoque ou un sens obscur, nous n'en parlerons point ici ; cette derniere étant purement grammaticale, et

l'autre pouvant être renvoyée à l'*expolition*.

Il faut répéter le même mot, dit Beccaria, lorsqu'il exprime une idée dominante que l'on veut successivement rapprocher sous le même point de vue de toutes les autres idées de la même série : car, alors, il importe que l'image de cette idée soit toujours la même ; et l'esprit n'est que trop enclin à conclure la différence des choses, d'après la différence des mots : mais lorsqu'il est question d'aggrandir une idée, et de la rapprocher d'une autre idée sous plusieurs points de vue, il faut varier le terme de cette idée principale, parce que la variété des expressions facilite la succession des idées accessoires. Il est encore utile de répéter le même mot au commencement et à la fin de chaque série, lorsqu'il sert de lien à plusieurs séries successives de sentiments ou d'images. Enfin, il faut répéter le même mot, lorsqu'il est moral, qu'il embrasse un grand nombre d'idées, et qu'il peut recevoir quelque beauté du voisinage des autres idées accessoires ; et lorsque l'idée qu'il exprime est principale et complexe, c'est-à-dire, qu'il y a autour d'elle beaucoup d'idées accessoires qu'il importe de rassembler et d'en rapprocher.

Au surplus, on a beau multiplier les préceptes en traitant de ces sortes de matieres ; on se trouve à chaque pas forcé d'avertir que le génie, ou le talent et le goût

peuvent seuls juger des principes, et décider des détails : ce sont là nos véritables guides. Si on peut les seconder, on ne peut jamais les suppléer ; et le maître est à chaque instant obligé d'y renvoyer ses disciples. Aussi est-il également vrai et affligeant de dire que les personnes d'un esprit trop borné ou mal conformé, ne peuvent jamais saisir, au moins avec quelque utilité, ce qui tient aux beaux-arts ; et que par conséquent ils ne peuvent jamais parvenir à bien parler une langue, pas même la leur propre.

2°. Des Tours qui semblent plus particuliérement appartenir à la Logique.

1°. La forme ou figure de raisonnement la plus parfaite, selon les principes des logiciens, c'est le *syllogisme*, dans lequel on déduit une proposition de deux autres qui l'ont précédée, et qui en renferment les idées ou éléments. Cependant cette maniere de procéder, a quelque chose d'âpre, de roide, et d'empesé qui fait fuir le goût et les graces. On ne peut se la permettre hors de l'école, que dans les moments où l'on est fort interessé à ne laisser aucun faux-fuyant à la mauvaise foi et à l'opiniâtreté : encore même en ce cas, l'auteur qui cherche à semer quelque agrément dans ses écrits, a-t-il soin de

présenter ses trois propositions dans un ordre différent de celui des logiciens ; soit qu'il place au premier rang la conclusion dont les deux autres qui viennent ensuite, offrent la preuve ; soit qu'il commence par la proposition qui est la plus susceptible de détails ou développements ultérieurs : mais c'est au genre dans lequel on écrit, au but que l'on se propose, au ton que l'on a adopté, et à l'intérêt du moment, à indiquer à l'homme de goût, ce qui convient le mieux à cet égard.

2°. Au lieu du syllogisme, on emploie le plus communément l'*enthimême*, qui n'est qu'un syllogisme tronqué, et dans lequel on omet la moins importante ou la plus facile à suppléer des deux premieres propositions. Cette seconde maniere de raisonner est serrée et rapide : elle laisse quelque chose à la pénétration et à la bonne foi de ceux à qui l'on parle : elle se ressent par conséquent bien moins de la pédanterie de l'école. Aussi les hommes de goût s'en servent-ils sans répugnance, lorsqu'il s'agit d'établir quelque point contesté. Comme néanmoins il y reste encore un peu de vernis scholastique, on a soin de n'y recourir que rarement et bien à propos, et même d'adoucir la forme qui distingue les deux propositions, et qui établit l'une comme principe, et en déduit l'autre comme conséquence. On dit par exemple,.

« J'ai pu le conserver ; ne pourrois-je » pas le perdre ? » Au lieu de dire... « J'ai pu le conserver, donc je pourrois » le perdre ? » On dit de même : « Vous » accordez les charges à des hommes qui » en sont indignes ; vous les refusez à » ceux qui les méritent... On a donné le » souverain pouvoir à des étrangers ; on en » éloigne les citoyens... On y a admis des » esclaves ; on n'y admettra pas des hommes » aussi libres que vous.. » Au lieu de dire : « Donc vous ne devez pas les refuser à » ceux qui les méritent... Donc vous ne » devez pas en éloigner les citoyens.. Donc » vous devez y admettre des hommes aussi » libres que vous ! »

3°. Une forme de raisonnement beaucoup plus pressante encore que l'enthimême, et bien plus propre à figurer même dans les genres d'ouvrages les plus exclusivement consacrés à l'agrément ; c'est le *dilemme*, qui consiste à faire une division exacte de toutes les considérations dont l'adversaire peut se prévaloir, et à détruire en peu de mots l'effet de chacune de ces considérations. La nature de cet argument est de fermer toutes les issues par où l'adversaire peut échapper. Il faut donc que la division soit complette et entiere, et que les réponses à chaque article soient bien sensibles et bien justes ; sans quoi le dilemme sera faux et ridicule. Mais si le dilemme est

exact, il n'y a pas d'autre moyen de le réfuter que de le rétorquer... « Quelle que » soit l'issue du jugement, vous me paie- » rez, » disoit un rhéteur à son disciple, qui refusoit de lui remettre, pour prix de ses leçons, la somme qu'il avoit promise pour le jour où il auroit plaidé sa premiere cause, supposé néanmoins qu'il l'eût gagnée, « car, ou vous perdrez votre cause » ou vous la gagnerez : si vous la perdez, » vous me paierez en vertu de la sentence ; » et si vous la gagnez, vous me paierez en » vertu de notre convention... --- Quelle » que soit l'issue du jugement, je ne vous » paierai point, répondit le disciple ; car » si je perds ma cause, je ne vous devrai » rien en vertu de notre convention ; et si » je la gagne, je ne vous devrai rien en » vertu de la sentence des juges. »

4°. Les philosophes nous fournissent une quatrieme forme de raisonnement qu'on appelle *sorite*, et qui consiste dans une suite de propositions en plus grand ou en plus petit nombre, et dans lesquelles l'attribut de la premiere devient le sujet de la seconde, l'attribut de la seconde le sujet de la troisieme, et ainsi de suite jusqu'à la derniere, que l'on annonce par les mots *donc*, *ainsi*, ou autres semblables, et qui a le même attribut que la proposition précédente, et le même sujet que la premiere de toutes. On en voit un exemple dans le

raisonnement qui suit... « Nos vertus sont » plus utiles, et plus agréables à la société » que nos talents : ce que nous avons de » plus utile et de plus agréable à la société, » c'est ce qui nous attire plus sûrement la » bienveillance des autres hommes : la » bienveillance des autres hommes est ce » qui contribue le plus à notre bonheur ; » ainsi, nos vertus contribuent plus à notre » bonheur que nos talents. » Dans ces sortes de raisonnements, il faut tâcher d'adoucir la forme scholastique, sans affoiblir la pensée ; et sur-tout d'éviter toutes ces répétitions, qui donnent un air pédantesque au discours.

5°. Après le sorite, les philosophes placent plusieurs autres sortes d'arguments, dont les orateurs font un usage bien plus fréquent que de ceux qui précedent : ce sont l'induction, l'argument conditionnel, l'argument personnel, l'argument du plus au moins, l'argument du moins au plus, et l'argument de parité. Au reste, j'indique les formes de raisonnement les plus connues, sans prétendre épuiser la matiere ; car chaque espece de rapport peut fournir une espece de preuve ; et chaque espece de preuve peut nous donner autant de sortes d'arguments qu'elle peut admettre de formes différentes.

L'*induction*, n'est autre chose qu'une conséquence tirée de plusieurs faits que

l'on avance comme analogues à celui que la conclusion énonce ; ou bien une pensée générale déduite de plusieurs faits particuliers, considérés comme suites naturelles et nécessaires de la vérité de cette pensée générale, ou comme y appartenant de la même maniere que les parties appartiennent au tout. Dans le premier cas, la justesse de la conséquence ne peut jamais être que vraisemblable : les circonstances toujours variables à l'infini, produisent par-tout des différences qui nous échappent ou que nous méprisons ; et la différence la plus légere ou la moins connue dans les causes, en occasionne ou nécessite d'essentielles dans les effets ou résultats. L'induction de la seconde espece est bien plus exposée encore au même risque : car elle déduit de plusieurs faits semblables, non pas seulement la vérité d'un fait particulier ; mais la vérité de tous les faits en général que l'on pourra ranger dans la même classe. Aussi n'est-il rien de plus ordinaire et de plus aisé que d'abuser de l'induction : cet argument dégénere d'autant plus souvent en sophisme, qu'il est à la portée de tous les esprits, qu'il se présente des premiers dans presque tous les sujets que l'on veut traiter ; et que le fonds et la forme en sont plus agréables et plus propres à faire illusion. Je ferois une induction de la premiere espece, si je citois l'exemple des conquérants illustres,

pour prouver les succès futurs d'un ambitieux à qui je chercherois à plaire... J'en ferois une de la seconde espece, si après avoir cité l'exemple des grands capitaines, qui se sont toujours autant exposés que leurs soldats, je concluois que nul homme ne peut être un grand général, s'il ne marche pas toujours à la tête de ses grenadiers.

6°. L'argument *conditionnel* est celui où l'on avoue d'abord que la conséquence que l'on a en vue seroit fausse, si le principe lui-même n'avoit pas lieu ; et cela afin de faire mieux sentir la vérité de cette même conséquence, en affirmant ensuite le principe, et en en faisant sentir toute la réalité : c'est ainsi que Cassius dit à Brutus, dans la *Mort de César*...

« Si tu n'étois qu'un citoyen vulgaire,
» Je te dirois : vas, sers, sois tyran sous ton pere,
» Ecrase cet état que tu dois soutenir ;
» Rome aura désormais deux traîtres à punir :
» Mais je parle à Brutus, à ce puissant génie,
» A ce héros armé contre la tyrannie,
» Dont le cœur inflexible, au bien déterminé,
» Epura tout le sang que César t'a donné... »

Cet exemple prouve combien cet argument a de force, combien il est imposant et oratoire, lorsqu'il est heureusement employé.

7°. L'argument *personnel* est celui dans

lequel on rétorque contre l'adversaire les paroles qu'il a dites, ou les actions qu'il avoue; comme on le voit dans la réponse de Cicéron à Antoine, lorsque celui-ci l'accusa d'avoir trempé dans la conjuration contre César, et dit pour prouver ce fait... *Brutus, que je cite ici par honneur; tenant le poignard encore tout sanglant, appella Cicéron...* « Admirez, repliqua » l'orateur, admirez la stupidité de mon » accusateur ! Il cite ici par honneur celui » qui venoit d'enfoncer le fer dans le sein » de César, et il traite de scélérat celui » qu'il soupçonne d'avoir eu quelque con- » noissance de la conjuration ! » Cet argument conduit au sarcasme et à l'injure; d'où il suit qu'il est en général plus pressant que noble.

8°. Les trois autres especes d'arguments sont définis par leur dénomination même; ainsi nous nous contenterons d'en donner des exemples.... On argumente *du plus au moins* lorsqu'on dit... « Si l'on par- » donne aux chefs du complot, à ceux » qui en ont conçu le dessein et formé » le plan, à ceux qui en ont conduit » l'entreprise, et qui devoient en retirer » l'avantage; punira-t-on ceux qui n'ont » été que les instruments aveugles de leur » ambition, et qui même en faisant le » mal, n'étoient animés que du desir de » faire le bien ? »

9°. On argumente *du moins au plus*, lorsque l'on dit... « Vous ignorez même » ce qui se passe en vous ; et vous vou- » driez découvrir ce qui se passe dans les » autres ! Les secrets de l'homme vous » échappent, et vous prétendez saisir les » secrets de la Nature et de son au- » teur !... »

10°. On fait un argument de *parité* lorsqu'on dit... « Clytemnestre osa bien » s'armer pour un grand crime : imitons » sa fureur !... César, vainqueur de » Rome, pardonna à ses ennemis ; par- » donnez aux vôtres, vous qui n'avez plus » à les craindre !... »

Ces trois sortes d'arguments nous fournissent d'heureux moyens de persuasion, et peuvent répandre autant de variété que d'agrément dans le Style : mais ils ne portent que sur des ressemblances ou analogies, et par conséquent ils touchent de près à l'écueil que nous venons d'indiquer en parlant de l'induction.

L'accumulation des rapports qui se croisent ou s'attirent l'un l'autre, nous conduit quelquefois à des formes d'arguments plus compliqués que ceux que nous venons de voir ; c'est-à-dire, à des formes de raisonnements qui renferment un plus grand nombre de propositions, et les combinent autrement. Tel est celui que quelques personnes ont appellé *argument à cinq*

parties, espece de syllogisme, dans lequel les deux premieres propositions sont suivies chacune de ses preuves particulieres. Mais on conçoit que pour faire rentrer ces sortes d'arguments dans l'une ou l'autre des especes qui précedent, il ne faut que les simplifier, ou diviser; opération qui le plus souvent est très-facile, et sur laquelle par conséquent il seroit inutile de nous arrêter.

ARTICLE VI.

Du choix des Tons.

M. Marmontel est, je crois, le seul auteur françois qui nous ait parlé avec quelqu'étendue du TON d'un ouvrage ; mais au lieu de définir le mot ou la chose, il ne s'est occupé qu'à recueillir sur ce sujet, quelques observations intéressantes et instructives, qu'il n'a jugé à propos de lier à aucun principe général. Le *ton*, selon lui, est le caractere de noblesse, de familiarité, de popularité du Style, et le degré d'élévation ou d'abaissement qu'on peut donner à l'élocution. Le *ton* de la tragédie, ajoute-t-il, est majestueux ; celui de l'histoire est noble et simple ; celui de la comédie est familier, et quelquefois populaire : il ajoute encore que le *ton* se dit aussi des autres caracteres que l'expression reçoit de la pensée, de l'image, et du sentiment, comme on le voit par le *ton* triste de l'élégie, par le *ton* galant du madrigal, par le *ton* léger de la plaisanterie, et par les *tons* pathétiques, sérieux, etc.

De ces notions de détail, M. Marmontel conclud que le Style peut avoir plusieurs *tons*, relativement aux sujets que l'on

traite, et aux personnages qu'on fait parler ; et que de plus, dans un même ouvrage, le Style doit prendre sans détonner, différentes modulations ou nuances : enfin il remarque, que si les bienséances du Style sont ce qu'il y a, dans l'art d'écrire, de plus difficile et de plus nécessaire, c'est sur-tout dans ces rapports du *ton* aux sujets et aux personnes.

Pour rendre plus sensibles les idées qu'il nous présente sur cet objet, M. Marmontel nous parle ensuite du bon et du mauvais *ton* de la société. « Le *bon ton*, dit-il, est le naturel dans la politesse, la délicatesse dans la louange, la finesse dans la raillerie, la légéreté dans le badinage, la noblesse et la grace dans la galanterie, une liberté mesurée et décente dans le langage et les manieres, et par-dessus tout une attention imperceptible à distribuer à chacun, ce qui lui est dû de distinctions et d'égards. Le *bon ton* n'est originairement que le bon goût mis en pratique : mais par malheur, il y a des temps où le premier n'a presque plus rien de commun avec le second : les bienséances, qui sont les premieres regles du bon goût, ne sont pas toujours les regles du *bon ton* : car il y a des indécences qui sont du meilleur *ton* du monde. Ceux qui, parmi nous, ont le le mieux observé les bienséances du langage, et qui sont les vrais modeles des

graces

graces nobles, de l'élégance, de l'urbanité dans les écrits, sont Racine, Mmes. de Sévigné et de Maintenon, Hamilton, La Bruyere, et Voltaire, en ce qu'il a écrit à Paris avant sa vieillesse. Quant au *ton* qui convient à chacun des personnages qu'on met en scene, Moliere est le modele le plus parfait. C'est au reste à l'homme de lettres à juger si le ton de son siécle et du monde où il vit, est celui qu'il doit imiter. C'est pour s'être trompé sur ce point, que Voiture a gâté son Style; et c'est par une raison contraire, que Paschal a donné au sien, une bonté qui fixe tous les suffrages. »

Ces différentes observations de M. Marmontel sont précieuses à recueillir; mais il ne nous donne point le principe que nous cherchons, et qui nous est nécessaire pour lier à un système satisfaisant, tout ce qui concerne les *tons*. Forcés de chercher ce principe ailleurs, commençons par examiner le sens qu'on attache à ce même mot, quand on l'emploie dans d'autres arts... Les peintres appellent *ton*, le degré de vérité, d'éclat, de vigueur, ou d'intensité du coloris; ou bien l'accord général des couleurs d'un tableau entr'elles; ou bien encore l'espece de couleur, ou la sorte de nuance qui y domine. Ces différentes acceptions d'un même mot s'accordent en un point; c'est qu'elles tendent à caractériser le coloris d'un artiste ou d'un tableau.

En musique, le même mot se prend aussi en plusieurs sens : mais le plus remarquable, celui du moins qui se présente à l'esprit quand on parle de la totalité d'une piece de musique, se rapporte au mode dans lequel cette piece a été composée, et sert à indiquer par-là le caractere particulier de la piece ou du compositeur.

On voit que nous ne parlons point ici du sens primitif du mot *ton ;* soit qu'on le renferme dans l'idée de force, d'énergie, et d'intensité qu'il nous présente, lorsqu'on dit, *donner ou rendre du ton aux nerfs, ou aux fibres ;* soit qu'on le place dans l'idée d'inflexion ou d'accent particulier de la voix, non-seulement en ce qui concerne l'élévation ou l'abaissement des sons que l'on profere, mais sur-tout en ce qui dénote la passion ou la disposition intérieure de celui qui se fait entendre. Le *ton*, en ce dernier cas, se distingue du *son* de la voix, qui se dit spécialement de l'effet ordinaire et habituel des organes, quand on parle d'une personne, et des éléments particuliers des mots, quand on parle d'une langue. Nous évitons d'entrer plus avant dans cette discussion, parce qu'elle nous éloigneroit trop de notre sujet, auquel elle est étrangere et inutile. Ainsi, nous nous bornons à observer d'abord, que si l'on s'arrête à la comparaison de la littérature avec la peinture et la musique, on dira que

le *ton* est en matiere de Style, comme le mode d'un ouvrage ; ou si l'on veut, qu'il en est comme la couleur dominante, celle avec laquelle on doit faire accorder toutes les autres, ou même celle dont toutes les autres ne sont en général que des nuances ou dégradations, en prenant ce dernier terme dans le sens que les peintres y attachent le plus communément, lorsqu'ils parlent de l'art de nuancer les couleurs.

Si ces notions ont quelque justesse, nous en conclurons qu'en littérature, le ton caractérise le Style ; et comme ici tout consiste, au lieu de couleurs ou de chant, dans les pensées, les sentiments, les distributions, les liaisons, les expressions, les tours ; et que par conséquent le caractere d'un ouvrage littéraire ne peut résulter que de l'accord de ces divers éléments entr'eux ; nous établirons comme conséquences ultérieures, que toutes les parties du Style doivent concourir à former le *ton* d'un ouvrage ; que s'il n'y a point d'accord entre ces parties, il n'y a point d'accord ou d'unité dans le *ton* ; ce qui ne peut que rendre le Style infiniment vicieux, ou essentiellement nul ; que par-tout où se trouve l'accord dont il s'agit, le Style a un *ton* soutenu, et un caractere propre, qui, bon ou mauvais, sert à le distinguer ; et qu'enfin le *ton* regne nécessairement et au moins sur une certaine étendue de l'ou-

vrage, considéré dans la suite et la forme de ses détails, et non dans la réunion et l'arrangement, ou même la forme de ses masses.

Cette derniere distinction nous montre en effet en quoi different entr'eux le *ton* et le *genre* d'un ouvrage : tous les deux caractérisent, parce qu'ils consistent tous deux dans une forme particuliere, remarquable, et spécifique : mais le *genre* prescrit la forme que l'on doit donner aux parties majeures ou aux masses; et le *ton* résulte de la forme que l'on donne aux parties de détail. Le *genre* indique quelle route on doit prendre, et le *ton* de quelle maniere on y marche : Telle est l'affinité qui les rapproche, mais sans jamais les confondre : l'un conduit pour l'ordinaire à l'autre; mais ils ne deviennent jamais une même chose.

Aussi doit-on convenir d'une part, que chaque ouvrage doit, s'il n'est pas absurde et monstrueux, appartenir à un genre quel qu'il soit, et avoir un *ton* qui le caractérise, puisque chaque ouvrage se compose nécessairement de parties majeures et de détails, qui ne peuvent naturellement se produire que sous une forme quelle qu'elle soit; et de l'autre part, qu'il n'est pas néanmoins absolument rare, de trouver des ouvrages dont le *genre* provienne de certaines causes ou qualités, et le *ton*, de qualités ou causes

toutes différentes ; parce que, si rien ne semble pouvoir exister sans avoir un caractere qui le constitue et serve à le distinguer, et sans avoir une forme déterminée dans ses masses et dans ses détails ; il n'en est pas moins vrai que l'on peut, à la rigueur, marcher gravement dans un chemin semé de roses, et courir légérement et gaiement sur une route étroite et pénible ; c'est-à-dire, que les masses peuvent annoncer et prescrire pour tout l'ouvrage, une certaine forme, et les détails en donner réellement une autre. Ce n'est pas sans doute dans les ouvrages qui méritent de nous servir de modeles, que l'on appercevra en général, cette derniere bigarrure : mais nous parlons en ce moment, de ce qui est possible à la rigueur et selon la nature des choses, et non de ce que le bon goût exige.

De plus, on observera de même, que si toute épithete du Style, qui est propre à désigner un *genre*, est également propre à désigner un *ton* en général, il y a d'autres épithetes qui suffisent pour caractériser un *ton*, et néanmoins ne peuvent caractériser un *genre ;* en effet, les masses influent nécessairement, sinon sur la totalité des détails, du moins sur ceux qui sont plus inhérents au sujet, et dès-lors plus importants et plus remarquables, au lieu que plusieurs autres détails moins essentiels à

l'ouvrage, et considérés isolément, n'ont souvent aucune influence sensible sur les masses, quoique l'on en puisse faire un usage plus ou moins fréquent : la forme donnée aux masses n'étant en grande partie et pour l'ordinaire, qu'un résultat de la forme donnée aux principaux détails, il semble que l'on ne puisse introduire dans la premiere une différence bien réelle, sans exiger dans la seconde des différences proportionnées et correspondantes : mais quelquefois néanmoins, mille détails passagers ou accidentels, ou extérieurs au sujet, ou même étrangers et peu importants, peuvent jetter dans la seconde forme, des variations qui ne changent point la premiere. Il ne doit donc point y avoir ici une réciprocité générale et nécessaire. C'est que le *genre* et le *ton* naissent du caractere, chacun sous le rapport qui les concerne ; que ce caractere naît à son tour des qualités de l'objet ; et que celles-ci, toujours assez sensibles pour être remarquées, ne sont pas toutes de la même importance.

Une *qualité*, disent les lexicographes, est dans un objet quel qu'il soit, ce qui fait qu'il est tel ou tel... Cette définition est vague comme l'idée de la chose que l'on veut définir. Ce qu'il importe le plus d'y ajouter, c'est que, 1°. ce sont les qualités d'un objet qui, comme autant

de traits particuliers, constituent par leur réunion la nature de cet objet : 2°. que les unes sont communes à plusieurs objets, et que les autres sont particulieres et plus caractéristiques : 3°. et que bien qu'elles appartiennent toutes à leur objet, elles n'y sont pas également essentielles, vu qu'elles proviennent les unes de l'objet lui-même, et les autres de causes extérieures, étrangeres, ou accidentelles.

Ces développements, et ceux que l'on pourroit encore y ajouter, nous confirment dans l'opinion que le *ton du Style* résulte uniquement de la forme particuliere et caractéristique que l'on donne aux détails de l'ouvrage.

Trois questions aussi curieuses qu'intéressantes se présentent ici, et sollicitent une égale attention de notre part; la premiere, quelles sont les qualités du Style qui sont assez importantes pour avoir la prérogative de caractériser les ouvrages, et de constituer chacune un *ton* différent ? La seconde, quelles sont les qualités du Style qui n'étant que des éléments secondaires, peuvent néanmoins déja servir à désigner leur objet, c'est-à-dire, le Style, mais ne peuvent à elles seules en former ou en désigner le *ton* ? La troisieme, comment et jusqu'à quel point est-il vrai que la perfection ou la bonté du Style exige l'unité de *ton* dans un même ouvrage ?

Ire. QUESTION.

Quelles sont les qualités du Style qui peuvent constituer chacune un TON particulier ?

CES qualités sont celles qui, en général, se manifestent et se soutiennent dans tous les éléments du Style, et qui sont essentielles, intrinseques, et enfin spécifiques. Quelques développements justifieront cette réponse....

1°. L'auteur des principes du Style fait consister le *ton* dans la convenance du Style avec le sujet. Il y a de l'inexactitude dans cette définition : car le sujet le plus sacré peut être traité d'une maniere toute profane ; et le sujet le plus grave d'une maniere gaie ou même burlesque ; et alors, il y a évidemment disconvenance entre le sujet et les *tons*. Cet auteur et ceux qui ont commis la même erreur, n'ont sans doute jugé ainsi, qu'en supposant que les sujets sont toujours traités de la maniere la plus analogue à la nature des choses qu'ils renferment ; maniere qui embrasse nécessairement la forme des détails aussi-bien que celle des masses : ce n'est en effet que de cette sorte, et dans cette supposition, que le *ton philosophique*, par exemple, est le vrai *ton* des livres

qui ont pour objet quelque branche de la philosophie ; que le *ton pastoral* est le *ton* naturel des descriptions de la vie champêtre ; que le *ton dogmatique* est celui des écrits où l'on donne des préceptes et où l'on intime à quelqu'un des ordres précis et séveres ; et le *ton didactique* celui des ouvrages où l'on expose, développe, et prouve les principes d'une science, ou bien les regles de l'un des arts libéraux ou mécaniques.

Sous ce premier point de vue, nous avons autant de tons différents que nous comptons d'especes ou de classes de sujets à traiter ; et l'on sent qu'il est facile d'en porter l'énumération fort loin, sans même s'abandonner au génie analytique qui divise et sous-divise à l'infini. En effet, la maniere la plus naturelle ou la plus analogue de traiter un sujet, doit varier selon toutes les sortes d'êtres physiques ou abstraits qu'il embrasse ; et il doit en résulter pour chaque ordre de choses, une forme qui étant à peu près reconnue la plus convenable, finit par faire loi pour tous les ouvrages de la même classe. Nous verrons ailleurs que nous devons également à cette premiere source, un grand nombre de nos genres en littérature ; genres que nous désignons par les mêmes mots que les tons qui y correspondent.

2°. Le *ton* ou le caractere d'un ouvrage,

se tire encore du but que l'on se propose en traitant un sujet. C'est que pour atteindre à ce but, on est obligé de se tracer une marche, et de prendre une forme qui sans contrarier la nature des choses, les plie néanmoins autant qu'il le faut, pour les tourner ou diriger vers ce même but que l'on a choisi. Ces différentes formes varient selon la diversité des buts, combinés avec la nature des sujets ; et comme en littérature, cette combinaison peut être très-diversifiée, on ne doit pas être surpris d'avoir à distinguer une si grande quantité de ces formes qui donnent chacune un *ton* particulier, parce qu'elles déterminent la maniere de présenter successivement tous les détails.

Prenons pour exemple, un point de morale que nous livrions successivement à des auteurs de différentes classes. . . L'historien l'environnera de mille faits remarquables, propres à l'étayer ou à l'éclaircir ; et il nous le présentera ensuite sur le *ton de l'histoire*, s'il n'a que des récits à suivre ; et sur le *ton de la dissertation*, s'il raisonne sur les faits, plutôt qu'il ne les raconte. Si nous le remettons à l'instituteur de la jeunesse, ce sujet restant toujours le même, prendra le *ton de l'école :* Il aura le *ton de la chaire*, s'il est confié à un prédicateur attentif à nourrir la piété de son auditoire ; et s'il est déposé entre les mains

d'un philosophe accoutumé à tout approfondir, il aura sous sa plume le *ton* noble et imposant de la philosophie. Mais si ce point de morale peut devenir l'appui le plus solide du bon droit d'un citoyen, dans une discussion litigieuse, l'avocat habile qui ne manquera pas de s'en saisir, et d'y attacher, pour ainsi dire, de toutes parts la cause qu'il sera chargé de défendre, développera la même doctrine que les précédents, sans quitter le *ton du barreau*. Et si c'est un poëte qui s'en empare, mais qui ne veuille que couronner des fleurs du bel-esprit, les sujets les plus graves, et chasser la sagesse de son trône, pour y faire asseoir la folie ! et si c'est un auteur dramatique, qui transforme le précepte en action, et consulte, pour nous le retracer, Thalie ou Melpomene ! combien de *tons* ces buts si divers ne donneront-ils pas à ce sujet toujours le même ? Interrogez Bossuet, Montaigne ou Buffon, Montesquieu, Horace, et Racine, sur cette vérité si triviale, que *l'homme meurt à tout âge*. Bossuet n'y appercevra que la profondeur des desseins cachés de la Divinité : Montaigne et Buffon n'y verront que l'effet préparé des causes physiques : Montesquieu y découvrira la nécessité de plusieurs loix importantes dans l'ordre social : Horace se bornera à en conclure qu'il faut se hâter de jouir du présent : et le tendre

Racine fera dire à de jeunes vierges. . .

« Hélas ! si jeune encore ,
» Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur ?
» Je tomberai comme une fleur
» Qui n'a vu qu'une aurore ! »

Toutes ces diverses formes, que la différence du but fait donner à un même sujet, produisent le double effet de nous fournir un nombre indéfini de *genres* et de *tons*, essentiellement et sensiblement distincts; de maniere que sous ce point de vue, nous avons encore autant de *tons* que de *genres ;* et que la correspondance et l'affinité qui se trouvent entr'eux dans chaque classe, font désigner les uns par les mêmes expressions qui servent à désigner les autres.

3°. Le *ton* d'un ouvrage provient aussi assez souvent des talents et du goût de l'auteur, sur-tout quand, à cet égard, il se distingue de la foule par des traits remarquables qui lui sont propres et personnels, et qui influent d'une maniere sensible et directe, sur la forme de tous les détails de l'ouvrage. Les formes particulieres que ce nouveau point de vue nous offre, sont comme autant de sous-divisions de celles que nous devons aux sujets et aux buts : mais cependant, elles en different assez pour en paroître indé-

pendantes à quelques égards. Les *tons* qu'elles produisent, se désignent ordinairement par les noms des auteurs qui ont créé ces formes, et qui sont devenus des modeles pour ces *tons* particuliers. On conçoit combien il est possible qu'ils se multiplient d'époque en époque; soit que l'on veuille caractériser par quelques traits remarquables, tous les écrivains d'un même pays ou d'un même siècle; soit que l'on se borne aux écrivains d'une même classe, secte, cathégorie, ou corporation; soit que l'on s'arrête aux individus. C'est ainsi que l'on nous parle, 1°. du *ton oriental*, du *ton asiatique*, du *ton attique*, du *ton laconique*, du *ton des auteurs de la belle latinité*, du *ton des écrivains des siècles barbares*, etc.; 2°. du *ton académique*, du *ton des auteurs de Port-Royal*, du *ton des peres bénédictins*, etc.; 3°. du *ton cicéronien*, du *ton anacréontique*, du *ton de Lucain*, du *ton de Chaulieu*, etc.

Lorsque nous avons ci-dessus parlé des différents genres, il a été facile d'appercevoir que naturellement on divise et on multiplie les *tons* selon les especes ou sous-divisions de ces mêmes genres. Ainsi le genre epistolaire nous donne en général un *ton* qui, sans dépouiller ses qualités distinctives les plus essentielles, devient néanmoins autre pour les lettres de céré-

monies, et autre pour les lettres d'affaires, ou pour les lettres de compliments, ou pour celles de correspondance et d'amitié. Eh bien, dans chacune de ces especes, le nombre des *tons* s'accroît encore selon la diversité des talents des écrivains qui servent de modeles, ou que même on doit craindre d'imiter ; si bien que l'on nous parle journellement, non-seulement du *ton* épistolaire, non-seulement du *ton* sérieux, familier, ou cérémoniel ; mais même du *ton* de Balzac, de celui de Voiture, de ceux de Mme. de Sévigné, et de Mme. de Maintenon, de M^r^. de Bussy, etc.

4°. Le *ton* d'un ouvrage provient encore de la maniere de présenter les pensées principales ou plus saillantes ; lorsque cette maniere domine sensiblement, et conduit à des tournures souvent répétées, d'où naît dans les détails, une forme particuliere qui frappe le lecteur. On peut citer ici le *ton* naturel, le *ton* décent, sérieux, austere, noble, élevé, etc. ; les *tons* malin, plaisant, goguenard, grivois, libertin, et une infinité d'autres semblables. Cette nouvelle classe nous ramene souvent aux *tons* des classes précédentes, et sur-tout de celles qui tiennent aux différents genres : cependant il seroit possible d'établir quelques différences remarquables entre les uns et les autres : car les tons qui tiennent aux genres, dépendent le plus souvent de

la nature du sujet que l'on traite ; et ceux dont il s'agit ici, dépendent beaucoup plus de l'humeur, du caractere, ou même des habitudes de l'écrivain ; et il arrive trop fréquemment, comme on peut en juger par tant de mauvais ouvrages, que nos dispositions naturelles ou habituelles nous entraînent forcément loin du terme que nous avons en vue. N'est-ce pas ainsi, par exemple, que Lachaussée, qui vouloit être comique, n'a jamais été que larmoyant? N'est-ce pas à cette contrariété, que nous devons tant de mauvais plaisants qui ne pensent qu'à se rendre agréables, et tant de néologues qui ne visent qu'à passer pour ingénieux, etc. ?

5°. Le *ton* d'un ouvrage résulte souvent encore de l'espece particuliere des sentiments que l'on veut inspirer à ses lecteurs, lorsque cette intention de l'écrivain étend son influence sur toutes les parties élémentaires du Style, et en détermine la forme : c'est à cette classe que l'on doit rapporter les *tons* passionné ou froid, tendre ou fade, doux ou doucereux, pathétique et véhément, ou affecté, et le nombre presqu'incalculable de ceux que nous pourrions ajouter à ceux-ci : car chaque passion, que dis-je ? chaque degré bien distinct dans une même passion, a son ton propre et caractéristique. On pensera peut-être encore que cette derniere

classe peut se fondre dans celles qui précedent : mais nous réfuterions cette objection par l'observation déja faite à l'article quatrieme.

2me. QUESTION.

Quelles sont les qualités du Style qui ne peuvent à elles seules former ou désigner un TON ?

CES qualités sont celles qui, ainsi qu'on va le voir par les développements qui suivent, ne caractérisent aucune espece de Style, parce qu'elles sont communes à tous, ou parce qu'elles ne portent que sur quelques parties seulement, ou parce qu'elles ne sont qu'extérieures au fond de l'ouvrage, et qu'en un mot elles sont étrangeres ou indifférentes aux diverses formes des détails.

1°. Les qualités du Style qui ne tiennent qu'à l'euphonie, le constituent déja tel ou tel ; et dès-lors elles nous fournissent des désignations propres à le faire distinguer et reconnoître sous ce point de vue ; mais ces mêmes qualités sont entiérement étrangeres au sujet : ce n'est qu'indirectement et de loin, qu'elles peuvent influer sur le but ; enfin, elles sont comme extérieures à l'ouvrage et au Style, dont elles ne peuvent par conséquent ni tracer la forme, ni déterminer

déterminer le caractere. Elles ne peuvent donc jamais en constituer ou désigner le *ton*, non plus que le *genre*. On dit bien un *Style* sonore, mélodieux, nombreux, harmonieux, raboteux, etc. Mais jamais on n'a pu dire un *ton*, ou un *genre* raboteux, sonore, mélodieux, etc. En effet, ces qualités du Style nous paroissent concomitantes, plutôt qu'inhérentes à leur objet. Il nous semble qu'elles existent autant dans l'oreille de celui qui écoute, ou sur les levres de celui qui parle, que dans la contexture des mots : il nous semble sur-tout qu'elles ne frappent que sur les organes extérieurs. Il est vrai du moins qu'elles sont comme indifférentes à la valeur et à la signification des termes dont elles n'affectent, pour ainsi dire, que le matériel.

On pourroit nous opposer ici quelques exemples qui paroissent faire exception, mais qui n'ont cette apparence que parce qu'on les désigne par des termes *homonymes :* tel est le mot *dur*, qui, appliqué au Style, signifie quelquefois des sons désagréables à entendre, parce qu'ils sont pénibles à prononcer; et quelquefois des choses désagréables à entendre, parce qu'elles sont propres à humilier et à mortifier, telles que des reproches, des menaces, des commandements énoncés sans ménagement et sans adoucissement : dans le premier de ces deux sens, le mot *dur*

ne désigne jamais ni *ton* ni *genre* : ce n'est que dans le second sens, qu'il a la prérogative de désigner, non un genre, mais un *ton* très-distinct, qui appartient à la quatrieme classe indiquée ci-dessus.

2°. Les qualités du Style qui ne concernent que l'emploi rare ou fréquent que l'auteur fait des figures, et sur-tout des tropes ou des images, le constituent tel ou tel sous ce rapport particulier, et servent dès-lors à le distinguer, lorsque cet emploi produit sur le lecteur un effet sensible : mais ces mêmes qualités sont indépendantes des autres éléments du Style, desquels elles ne reçoivent, et sur lesquels elles n'exercent aucune sorte d'influence ; elles sont, en un mot, tellement concentrées dans l'expression, qu'elles paroissent hors de l'objet auquel elles ne servent que de vêtement ; aussi ne peuvent-elles jamais désigner la forme, le caractere intrinseque, ou le ton d'aucun ouvrage : l'on dit bien le *Style* fleuri, figuré, brillant, métaphorique, hyperbolique, terne, etc. Mais on ne peut point appliquer les mêmes épithetes, comme caractéristiques, aux mots *ton*, ou *genre*.

3°. Les qualités du Style qui proviennent des défauts que l'auteur a malgré lui, ou sans le savoir, sont trop communément aussi sensibles qu'il le faut pour pouvoir distinguer à cet égard, le Style de l'un

d'avec le Style de l'autre : mais il y a un grand nombre de ces mêmes qualités qui n'ont aucun rapport intrinseque ou direct avec le sujet, les pensées, le but de l'ouvrage, et les sentiments auxquels cet ouvrage devroit ou pourroit nous conduire : ces qualités naissent uniquement des vices de l'auteur, de son mauvais goût, de la pénurie de son esprit, de la secheresse de son cœur, de la mauvaise conformation de ses organes, de la foiblesse de ses moyens en un mot, ou de ses habitudes perverses : tout y est à lui ; rien n'y appartient à la matiere qu'il traite, au genre qu'il adopte, à la langue qu'il emploie, ou au but qu'il se propose : il n'y a donc le plus souvent, entre les défauts dont il s'agit et ces différents objets, aucune liaison, aucune dépendance naturelle : les qualités qui dans les écrits recelent les premiers et en résultent, peuvent donc bien désigner le Style de tel ou tel auteur ; mais ne peuvent que rarement désigner un ton ou un genre : ces défauts se manifestent sans doute dans les détails ; mais ils en attaquent plutôt le fonds que la forme ; et lorsqu'ils paroissent décider de la forme elle-même, ce n'est pour l'ordinaire que comme causes indirectes et étrangeres au sujet et à l'ouvrage : ils ne nous montrent que l'auteur ; et ils nous le montrent comme vicieux et incorrigible. M'objectera-t-on que si l'on

qualifie le Style de quelques auteurs par des défauts qui leur sont particuliers, on qualifie de même le Style de plusieurs autres par des beautés qui ne leur sont pas moins propres ; et que les termes qui expriment ces beautés, désignent aussi des *tons* ? J'avouerai que le Style des auteurs malheureux dont je parle ici, n'est pas plus à eux que celui de Bossuet ou de Voltaire n'est à l'ancien évêque de Meaux, ou au patriarche de Ferney : mais les beautés de ceux-ci, naissent en même temps de la nature des choses et du génie des auteurs ; au-lieu que ceux-là ne puisent leurs défauts qu'en eux-mêmes ; ainsi, les unes tiennent souvent à la forme des détails, et par conséquent aux *tons*, avec lesquels les autres ne peuvent que rarement avoir un rapport direct et soutenu : aussi ne comprenons-nous pas ici tous les défauts, tellement personnels, que ce n'est que malgré eux ou sans le savoir, que les auteurs les ont : nous n'y comprenons pas ceux qui influent directement et sensiblement sur la forme des principaux détails, non plus que les défauts consentis ou recherchés, qui souvent touchent de plus près à la matiere même et aux éléments réunis du Style. On peut juger, au reste, des qualités dont nous parlons ici, et de la justesse de nos remarques, par les mots forcé, enflé, enluminé, bruyant, bouffi, ver-

beux, diffus, confus, obscur, incohérent, embarrassé, entortillé, amphigourique, indigeste, pénible, traînant, lâche, énervé, efflanqué, pauvre, grêle, barriolé, et tant d'autres semblables, qui désignent autant de vices du Style, et ne désignent ni genres ni tons.

4°. Les qualités du Style, qui expriment des perfections que l'on a le droit d'exiger également dans tous les Styles, ou du moins dans un grand nombre de Styles différents, ne peuvent point encore fonder de *tons*. Les mots qui servent à les dénommer, ne spécifient les Styles que par opposition aux défauts qu'elles excluent, ou par indication des avantages qu'elles nous procurent; mais on n'y apperçoit rien d'assez caractéristique relativement à la forme des masses ou même des détails: ce sont des qualités qui peuvent désigner le Style, parce qu'elles sont très-réelles et très-sensibles; et qui néanmoins ne peuvent désigner aucun *ton*, parce qu'elles sont communes et ne sauroient par conséquent faire distinguer les especes les unes d'avec les autres: elles ne donnent point aux détails une forme qui soit distincte, propre, et particuliere. La correction du Style, par exemple, est une qualité que l'on exige dans tous les ouvrages littéraires: elle est donc commune à tous les Styles, et n'en spécifie aucun; et voilà

pourquoi on ne dit point avoir un *ton* ou suivre un *genre correct ;* à cette épithete, on peut ajouter les adjectifs, clair, élégant, châtié, périodique, coupé, nourri, nerveux, précis, net, fort, énergique, expressif, rapide, serré, profond, riche, frais, limé, facile, limpide, délicat, fin, ingénieux, piquant, et mille autres encore.

Dédommageons-nous par quelques nouveaux exemples, de la sécheresse inévitable de cette discussion...

La qualité qui rend le Style *sublime*, ne provient que de détails isolés et épars, qui ne tiennent point au tout, et dont le mérite est indépendant en quelque sorte, et de ce qui précede, et de ce qui suit : au moins est-il vrai que le *sublime* tient plus au fond des idées ou des sentiments qu'à la forme ; et qu'en tout cas, ce n'est qu'un détail étranger à la forme de tous les autres détails de l'ouvrage où on le place. Comme néanmoins il peut se reproduire plus ou moins souvent, on dit fort bien le *Style sublime :* mais est-il permis de dire le *ton* ou le *genre sublime ?* La noblesse du Style au contraire suppose une certaine dignité ou élévation également répandue par-tout, et aussi sensiblement maintenue dans la marche, l'ordre, les tours, et les expressions de l'ouvrage, que dans le fond des pensées et des sentiments ; on dit donc aussi-bien,

le *ton* et le *genre noble*, que le *Style noble*.

Nous dirons de la *bassesse* du Style ce que nous venons de dire de la noblesse : le Style est bas, en ce qu'on y voit tout-à-la-fois et en même temps, des idées triviales, des sentiments abjects, des tours et des termes ignobles ; et l'on dit le *ton bas*, aussi-bien que le *Style bas*.

De même la qualité du Style qui le rend *doucereux*, résulte également des expressions, des tours, des pensées, et des sentiments : c'est une *douceur* affectée et recherchée, que les bons principes condamnent parce qu'elle n'est fondée ni sur les circonstances, ni sur la nature des choses, et qu'on n'en peut découvrir la cause que dans la bassesse, la fausseté, et la servilité de celui qui parle : mais ce vice n'en pénetre pas moins dans toutes les parties de l'ouvrage qu'il dégrade ; toutes ces parties en portent l'empreinte : elle influe donc essentiellement sur la forme des détails : aussi dit-on le *Style* et le *ton doucereux*, quoiqu'on ne puisse dire le *genre doucereux* que très-improprement. Si nous examinons les Styles *passionné* et *ardent*, nous verrons encore que le premier est tout entier dans la forme des choses, c'est-à-dire, dans la maniere de les concevoir, de les arranger, et de les exprimer ; au lieu que le second, loin de

provenir de la nature ou du degré de la passion considérée en elle-même, n'est que l'effet du caractere de l'écrivain : s'il marque de la chaleur aussi-bien que le Style passionné ; c'est avec cette différence qu'il ne la reçoit que de la vivacité, de l'impatience, de l'instance, et du zele qui caractérisent l'auteur : s'il détermine le choix de l'ordre, et sur-tout celui des tours et des expressions, il n'a cependant qu'un rapport très-éloigné ou très-rare avec le fond du sujet, et le choix des pensées : aussi ne dit-on point le *ton ardent* comme on dit le *ton passionné*.

Nous avons déja observé que cette matiere nous offre des termes homonymes : par malheur le nombre en est très-grand ; et ce n'est pas ce qui jette le moins de confusion et d'embarras dans le développement des principes. Quelquefois, par exemple, il suffit pour que le *Style* soit réputé *coulant*, que les tours paroissent naître des pensées elles-mêmes, et que les expressions se liant avec facilité les unes aux autres, semblent avoir été conçues ou trouvées avec les idées ; quels que soient d'ailleurs le choix et l'ordre de ces idées ou pensées : quelquefois au contraire, on exige sur-tout que les idées et les sentiments soient naturels et bien placés, et qu'ils s'acheminent sans peine et comme d'eux-mêmes les uns vers les autres. Sou-

vent aussi, on réunit toutes ces conditions, et l'on demande que rien ne soit recherché dans l'ouvrage dont on veut rendre le *Style coulant ;* que l'ordre s'y établisse partout sans effort ; que tout y soit aisé, la marche douce, la succession des parties sans embarras et sans secousses, et le mouvement sans rallentissement et sans accélération ; tel qu'on voit sur un terrain uni, les eaux d'un fleuve rouler, non par flots, mais dans une continuité toujours égale et soutenue. Cette expression, le *Style coulant*, est donc du nombre de celles qu'on ne devroit point employer sans les définir. Pour l'ordinaire, elle a un rapport direct et prochain avec l'ensemble et les principaux éléments du discours : elle devroit donc fonder un caractere spécial, et donner lieu à un *ton* particulier : mais c'est une qualité que l'on a droit d'exiger de tous les écrivains, et dans tous les ouvrages : elle ne peut donc pas former un mode distinct. C'est une sorte de perfection que l'on regarde comme devant appartenir à tous les Styles, semblables à ces traits réguliers, mais communs à tous les visages, qui ne peuvent à eux seuls caractériser une physionomie : on ne doit donc jamais dire, un *ton coulant.*

Tous ces détails au reste, et ceux que chacun de nous pourroit y ajouter encore, ne doivent tendre qu'à bien faire connoître

quelle est précisément dans un ouvrage, l'espece de forme ou de caractere que l'on appelle *ton ;* combien il importe de choisir celui qui convient le mieux ; par quels procédés on peut y parvenir et s'y maintenir ; et jusqu'où on peut en varier les nuances sans l'altérer, comme le dit M. Marmontel ; ou mieux, en quoi consiste la prétendue unité de *ton* que l'auteur doit maintenir dans tout son ouvrage.

3me. QUESTION.

Comment et jusqu'à quel point est-il vrai que la perfection ou la bonté du Style exige l'unité de TON dans un même ouvrage ?

Nous avons divisé les tons en quatre classes principales ;

1°. La classe de ceux qui résultent de la nature du sujet.

2°. La classe de ceux qui naissent du but que l'on se propose.

3°. La classe de ceux qui proviennent des qualités ou talents de l'auteur ;

Et 4°. la classe de ceux qui tiennent aux sentiments que l'on veut inspirer. Il en est une cinquieme que nous ne rappellons point ici, parce qu'elle peut rentrer dans la premiere ou dans la quatrieme : c'est celle qui tient à la maniere de présenter

les pensées principales ou plus saillantes.

Nous avons vu que dans chacune de ces quatre classes, on peut compter un très-grand nombre de *tons* différents et plus ou moins distincts, selon la différence qui se remarque dans la forme des détails. Ajoutons ici deux choses que le lecteur a déja dû observer ou sentir ; l'une, que chaque degré ou nuance de plus ou de moins dans les formes, change le caractere, et donne par conséquent un autre *ton ;* et l'autre, que tous les *tons* qui composent une même classe, forment entr'eux une suite progressive, ou une échelle ascendante ou descendante, dans laquelle il faut bien distinguer les points ou échelons contigus ou proches voisins, d'avec les points ou échelons éloignés, et, pour ainsi dire, extrêmes.

Nous conclurons de ces observations fondamentales, que l'on risque de ne pas s'entendre soi-même, ou de donner des erreurs pour des vérités, lorsqu'on dit qu'il faut varier le *ton* qu'on a pris, mais qu'il ne faut point le changer. Nous conclurons encore que pour *varier son ton*, conformément aux principes du bon goût, il faut, ou bien soumettre en même temps son ouvrage à plusieurs *tons* concordants entr'eux et accumulés ensemble ; ou bien, le soumettre dans ses diverses parties, à plusieurs *tons* analogues et sympathiques,

qui se succedent les uns aux autres.

Nous avons donc à rechercher, 1°. jusqu'à quel point il est permis, ou même utile, d'accumuler en même temps dans un ouvrage, plusieurs *tons* de classes différentes; et 2°. jusqu'à quel point il est permis, ou même utile de passer successivement dans un même ouvrage, d'un *ton* à d'autres *tons* de la même classe.

Pour parvenir à une solution claire, satisfaisante, et facile de ces différents points de discussion, je la cherche dans l'examen de quelque ouvrage célebre, dans le Télémaque de Fénélon, par exemple. La premiere chose que je me rappelle, 1°. c'est que le fond de cet ouvrage est un récit : histoire ou roman, c'est principalement et par-tout un exposé de faits particuliers et plus ou moins importants. Je me rappelle, 2°. que cependant l'auteur ne se borne pas au récit des actions ; qu'il embrasse au contraire avec soin les causes et les motifs qui les ont amenées, ainsi que les effets qui en ont résulté, et les considérations qui peuvent nous les faire approuver ou condamner, et que tous ces détails concernent uniquement ou principalement les vertus privées et publiques, les grands intérêts des souverains et des nations, en un mot, l'art et la pratique du gouvernement, ou la philosophie morale et politique : 3°. je vois que Fénélon

n'a entrepris ce grand ouvrage, que pour établir les bases des sociétés bien ordonnées, et répandre la connoissance des vrais moyens d'assurer le bonheur des individus et la prospérité commune; et que c'est dans cette vue, et afin de s'attirer plus de lecteurs, et de les attacher plus fortement aux vérités dont il vouloit les instruire et les persuader, qu'il a rendu son ouvrage aussi agréable qu'il l'a pu : 4°. je vois que cet auteur, jaloux de ne point dégrader son sujet, et voulant au contraire en faire ressortir toute la dignité, et s'élever en même temps au niveau des personnages qu'il mettoit en scene, et de ceux qu'il vouloit instruire, a su par-tout employer un langage digne des Dieux, et propre à plaire aux chefs des nations : 5°. je vois que nourri de la lecture et de l'étude des plus parfaits modeles de l'antiquité, il en a fondu les connoissances, les richesses, et le goût dans son livre, avec d'autant plus de fidélité, qu'il avoit reçu lui-même de la Nature, les qualités les plus précieuses de l'esprit : 6°. je vois encore qu'il y a fondu de même, et presque à chaque page, l'active et touchante sensibilité, la bienfaisance simple, naturelle, et généreuse, en un mot, toutes les vertus douces et énergiques qui formoient son caractere : 7°. je vois enfin, qu'il a su ménager les circonstances délicates ou il se trouvoit,

de maniere à n'oublier jamais ce qu'il pouvoit devoir aux convenances, et ce que la prudence pouvoit lui prescrire de plus sage, et néanmoins n'affoiblir en rien l'impression salutaire et durable des grandes leçons qu'il donnoit aux hommes puissants.

Il est donc démontré à mes yeux, que le Télémaque nous offre tout-à-la-fois, le ton de l'histoire, le ton philosophique, le ton persuasif, le ton noble et même poétique, le ton de la belle antiquité, le ton animé, touchant, et même passionné, et tant d'autres encore qu'il a si heureusement accumulés et réunis ensemble, qu'il semble n'en avoir fait qu'un seul et même *ton* que l'on désignera toujours quand on dira le *ton de Fénélon*.

En donnant la même attention à d'autres ouvrages également célebres, il me semble appercevoir que l'on ne peut se dispenser, au moins dans les ouvrages bien écrits, de réunir en un seul ton général, des tons particuliers tirés des différentes classes que nous avons indiquées ; puisque dans chaque ouvrage on montre un sujet, en même temps que l'on tend à un but, et que de plus, l'auteur ne peut pas s'empêcher d'y mettre par-tout son empreinte, et celle des sentiments qui l'occupent.

Il me semble appercevoir de même, que dans chaque classe, on ne doit varier son *ton* qu'en passant aux tons contigus ou

voisins. On va du sérieux au grave, du ton grave au ton sévere, et du ton sévere au ton austere. On va de même du ton léger au ton badin, gai, plaisant, et folâtre. Moliere est comique dans toutes ses pieces : mais il n'a pas une piece, et même pas une scene un peu longue, où le comique soit toujours égal. Dans Racine, Phedre n'est pas toujours abandonnée à son délire, ou Hermione à ses fureurs : on reproche à Zamore dans Alzire, une violence trop soutenue : il débute presque sur le ton qu'il conserve dans toute la suite de la piece; sur quoi il faut observer, qu'en traitant les passions, ne pas aller en croissant, c'est s'affoiblir ; ne plus monter, c'est descendre.

Donc on peut, et même selon l'intérêt de l'ouvrage, on doit autant que le sujet et le but le comportent ou le demandent, parcourir successivement dans chaque classe, les *tons* qui se suivent. Il n'y a ici que trois précautions à prendre ; (*) la premiere de ne point aller en général d'un ton à l'autre par saut, et sans passer par les intermédiaires ; la seconde, de ne point suivre la ligne ou série des tons

(*) Les regles les plus importantes ont encore des exceptions. Ici, par exemple, il est essentiel de remarquer que dans les dialogues, le *ton* d'un interlocuteur peut très-bien ne devoir jamais se rap-

jusqu'à en employer qui soient contraires à l'intérêt de l'ouvrage ; et la troisieme, de ne point réunir les termes extrêmes d'une même série. Il est essentiel de bien distinguer les *tons amis*, si j'ose m'exprimer ainsi, et les *tons inconciliables :* c'est la distinction que les peintres font entre les couleurs. Les tons inconciliables sont ceux qui se combattent, se heurtent, se contrarient, se détruisent, ou s'affoiblissent l'un l'autre. Les *tons amis* sont ceux dont le rapprochement produit un effet contraire. Ici se présente pour les détails, un vaste océan, devant lequel le maître s'arrête, abandonnant ses éleves à leur génie et à leur fortune : « Faites-vous, leur dit-il, pour chacun de » vos ouvrages et selon les convenances, » un ton particulier qui soit le vôtre : » composez-le des *tons* des différentes » classes que vous pouvez plus utilement » y accumuler, et qui sympathisent plus » parfaitement entr'eux ; variez-le en » parcourant successivement dans chaque

procher du *ton* des autres personnages mis en scene. Mais alors il faut reconnoître autant de Styles, autant de *tons*, et en quelque sorte autant d'ouvrages qu'il y a d'acteurs : il faut se représenter ces ouvrages comme fondus en un seul par morceaux successifs : alors la regle de l'unité de *ton* s'appliquera, non au dialogue, mais à chaque interlocuteur.

» classe,

» classe, les tons voisins ou contigus qui » se fortifient ou s'appellent l'un l'autre : » mais gardez-vous de jamais y adjoindre » de tons inconciliables ou ennemis. La » regle que je vous propose, a été suivie » par tous les auteurs dont on vante le » goût et le Style ; et l'on a long-temps » désigné par le nom de *barbares* ceux » qui s'en sont écartés. La renaissance » des lettres, et le siècle qui nous a » précédés, n'ont pas entiérement détruit » cette barbarie ; on la retrouve encore » trop souvent chez nos voisins, et quelque- » fois chez nous. Prenez donc vos prin- » cipaux modeles chez les anciens les » plus vantés ; et ne vous lassez jamais » de les imiter, sur-tout dans les points » où ils s'accordent le mieux entr'eux. »

Celui qui fidele à ce plan, employera toujours les tours les mieux appropriés, les expressions les plus heureuses, les liaisons les plus convenables, l'ordre le plus naturel, et les pensées les mieux assorties, aura un Style parfait. Mais qui ne voit, après tout ce que nous avons dit jusqu'ici, combien il faut de goût et de talent pour arriver à cette perfection, ou pour faire toujours également bien tant de choix plus délicats les uns que les autres ? Qui ne voit quelle finesse, quelle précision, quel tact est nécessaire pour sentir ce qu'exige la totalité des circonstances où l'on

se trouve ; et quelle souplesse, quelle flexibilité, quel art il faut avoir pour s'y conformer, et pour assortir entr'eux les choix que l'on se détermine à faire ?

Cette réflexion nous prouve à son tour, que rien n'est plus essentiel, lorsqu'on connoît les objets entre lesquels on peut avoir à choisir, que de bien étudier ce qui peut ou doit influer sur nos déterminations, afin de pouvoir juger avec assurance de ne point nous tromper, ce qui, dans les cas de concurrence, et vu la position particuliere où nous nous trouvons, peut mériter la préférence. Ici s'ouvre devant nous une nouvelle carriere non moins étendue, et non moins utile à parcourir, que celle d'où nous sortons : osons y entrer, et voyons quels sont les motifs qui doivent nous déterminer dans les choix que le bon Style exige.

CHAPITRE II.

Des motifs qui doivent déterminer dans les choix que le bon Style exige.

Ce n'est pas assez (nous l'avons déja observé plus d'une fois), que de faire connoître les objets entre lesquels l'écrivain a nécessairement à choisir, dès qu'il prend et tant qu'il tient la plume : il faut également développer les motifs qui doivent le déterminer dans tous les choix qu'il a simultanément ou successivement à faire. Or ces motifs, nous les appercevons tous, 1°. dans la nature du sujet que l'auteur veut traiter ; 2°. dans l'espece de but qu'il se propose d'atteindre ; 3°. dans les regles du genre qu'il veut suivre ; 4°. dans le génie de la langue qu'il emploie ; 5°. dans les qualités qui lui sont personnelles ; et 6°. dans les circonstances particulieres où il se trouve. C'est dans ces sources, toutes plus importantes les unes que les autres, que nous puiserons les considérations qui seules doivent diriger celui qui écrit, et que celui-ci doit toujours avoir devant les yeux. Suivons

séparément ces mêmes sources, et donnons à l'étude que nous en ferons, une assez grande attention pour en apprécier la fécondité, et pour bien sentir la nécessité des regles qu'elles nous fourniront.

ARTICLE Ier.

De la nature du Sujet que l'on veut traiter.

Un SUJET à traiter est la premiere condition requise pour écrire : mais ce sujet, il faut le connoître : car, comment mériter d'être écouté quand on parle de ce qu'on ignore ? et connoît-on suffisamment une chose pour pouvoir en parler sensément, quand on n'en a pas scruté et approfondi la nature, qu'on n'en a pas étudié les rapports avec tout ce qui l'environne, et senti les avantages ou désavantages que nous pouvons en espérer ou en craindre ? La connoissance de son sujet doit donc être pour l'écrivain, une connoissance nette, assurée, et étendue ; c'est-à-dire, 1°. qu'il ne doit rester dans l'esprit, sur-tout ce qui concerne ce sujet, aucun nuage, aucun doute, aucun embarras ; sans quoi le Style sera obscur, flottant, confus, maigre, ou sans tenue,

et toujours embarrassé ; 2°. que non-seulement l'auteur doit être sûr de la justesse et de la solidité des idées qu'il s'est faites de son sujet ; mais qu'il doit s'être rendu ces idées familieres au point de pouvoir se les rappeller, les combiner, et les manier à son gré ; sans quoi, non-seulement son Style sera timide, sans fermeté, et sans précision ; mais de plus, la matiere mal vue, mal digérée, ne sera ni bien dégagée, ni bien ordonnée, ni bien développée ; les parties en seront mal distribuées, mal liées entr'elles : ce sera un chaos plein de confusion, de désordre, de répétitions, et de vues fausses ; et quelle perfection peut avoir le Style d'un semblable ouvrage ? 3°. que cette connoissance approfondie de son sujet doit s'étendre, non-seulement sur toutes les branches que ce sujet renferme, mais encore jusques sur ses dépendances et ses environs ; sans quoi l'ouvrage sera foible et tronqué, et le Style sans hardiesse, sans force, sans élan, et sans chaleur.

Quand un auteur s'est bien rendu maître de sa matiere, qu'il la tient, pour ainsi dire, toute entiere entre ses mains ; qu'il la voit, si l'on peut s'exprimer ainsi, toute de ses yeux, et sous ses yeux ; que même il promene librement ses regards au delà, et sur tous les objets qui l'avoisinent ; alors son esprit est frappé d'une foule de rapports et de détails, qui forment

naturellement entr'eux, une chaîne immense et forte : son génie, rempli d'idées fécondes et liées qui se poussent et s'attirent mutuellement, sent le besoin de les produire au dehors : son imagination fortement appliquée à son objet, donne des couleurs vives ou neuves à tout : l'ame pénétrée et échauffée, laisse par-tout les germes de la passion qui l'anime : le Style ne peut manquer d'être énergique, heureux, et soutenu.

Si l'auteur n'a pas su d'avance se procurer ces avantages essentiels, pourra-t-il échapper au reproche d'avoir l'esprit léger, faux, et déréglé ? Se bornera-t-il à copier les auteurs qui l'auront précédé ? au lieu d'être lui-même auteur, il ne sera donc qu'un plagiaire ? et il le sera toujours d'une maniere plus rebutante, à mesure qu'il sera plus ignorant ? Car moins il sera le maître de son sujet, moins il aura d'adresse à coudre et à lier ensemble, les pensées et les morceaux qu'il aura pillés de côté et d'autre. Cherchera-t-il à déguiser ses vols honteux ? Il employera donc un autre plan ? Il cherchera donc d'autres tours et d'autres expressions ? Et comment avec des idées moins nettes, moins vives, moins précises, et moins vraies, ne resteroit-il pas au-dessous de ceux qu'il aura mis à contribution, et qui ayant mieux possédé la matiere, ont naturellement dû

être plus heureux dans la distribution qu'ils en ont faite, et dans la rencontre des termes et des tours les plus convenables? Les écueils environnent donc de toutes parts l'ignorant qui veut écrire : quelque parti qu'il prenne, son nom sera flétri ! Le malheureux, il consulte le plus perfide de tous les guides, l'amour-propre ! Plus il a de talents et plus il s'égare ! Pour se déguiser à lui-même, ou du moins pour déguiser aux autres, qu'il manque des connoissances que nous exigeons, essayera-t-il, confiant et téméraire, et tombant dans des inconvénients encore plus graves, de voltiger sans cesse d'un objet à l'autre ; de les effleurer tous, assuré de n'en bien saisir aucun ; de couvrir son insuffisance d'une masse accablante d'expressions stériles ou fausses ; d'entasser les mots et de négliger les choses ; d'oublier le solide et l'instructif, pour se livrer à tout ce que l'esprit a de plus délié, et à tout ce que l'imagination a de plus brillant ; de se jetter dans le bel-esprit ; de courir après les pensées prétendues fines et épigrammatiques, refuge ordinaire et ressource trop facile de ceux qui manquent d'idées approfondies ou étendues ; de recueillir toutes les pointes, toutes les figures, et toutes les métaphores que l'on peut imaginer ? Mais que peut devenir le Style d'un écrivain qui s'occupe si peu, ou si mal

de son sujet ? Peut-il ne pas être superficiel et vague, découpé et décousu, diffus et stérile, traînant et froid, affecté, recherché, enflé, ampoulé, guindé, ou boursoufflé ? Est-il un de ces défauts qui n'ajoute une nouvelle honte à la sottise de parler de ce qu'on ne sait pas ?

Il est donc inutile de se flatter sur ce point : l'auteur qui ne possédera pas bien sa matiere, sera entouré d'abymes inévitables ; et s'il ne les voit pas, ce sera un malheur de plus ; ils n'en existeront pas moins, et il n'y tombera que plus sûrement.

Que les jeunes gens sur-tout soient bien convaincus qu'en cette occasion, l'esprit ne remédie à rien, et que la nécessité de bien posséder son sujet s'étend à tout. En effet, n'eût-on qu'un petit roman ou qu'une fable à composer ; ne faut-il pas, dans le premier cas, connoître à fond les mœurs des Nations, le cœur de l'homme, l'influence de l'éducation, la marche ordinaire des événements, le jeu des circonstances, les ressources de la Nature, et les bornes où elle s'arrête enfin dans ses productions les plus rares et les plus merveilleuses? Dans le second cas, ne faut-il pas démêler jusques dans les plus petits détails, les qualités propres et particulieres des êtres animés ou inanimés que l'on met sur la scene ; distinguer ces qualités de celles qui

leur sont communes avec d'autres especes d'êtres, et sur-tout saisir les rapports qu'ils ont avec le caractere, les besoins, les passions, la destinée, et les usages des hommes ? Sans toutes ces connoissances approfondies, développées, et devenues familieres, le roman aura-t-il quelque vraisemblance, et la fable quelque moralité ? l'un et l'autre ne seront-ils pas nécessairement sans intérêt, sans agrément, et sans utilité ?

Mais, disoit, il y a plus de trente ans, un journaliste célebre, (*) « Nous » sommes dans un siècle où l'on ne se » lasse pas d'admirer les rares disposi- » tions, les talents singuliers, l'heureuse » facilité, l'étonnante fécondité, et les » nobles ardeurs que la Nature prodigue » à nos jeunes écrivains ! Avant de se » mêler d'écrire, on travailloit long-temps » autrefois ; on consultoit ses forces, » on approfondissoit tout... Dans notre » siècle, à peine sortis de leurs classes, » des écoliers enfantent tous les jours » des merveilles ! Ils sont doués du même » privilege que les gens de qualité dans » le Bourgeois-Gentilhomme, de savoir » tout sans avoir rien appris ; ils se de- » mandent avec complaisance tous les ma- » tins en se levant : *Quel chef-d'œuvre*

(*) Fréron.

» *produirai-je aujourd'hui ? ferai-je*
» *une tragédie, une comédie, une his-*
» *toire, ou un roman ? Amusons-nous*
» *à un roman...* On prend la plume ; et
» il me semble voir, dans la piece ingé-
» nieuse de l'*Amant auteur et valet*,
» Frontin, composant l'histoire de sa vie !
» On cherche d'abord un titre ; ensuite on
» écrit au hasard un chapitre qui est bien-
» tôt rempli, sans que l'on pense à ce
» que l'on mettra dans les chapitres sui-
» vants ; et sans que l'on se mette en peine
» s'ils se répondront les uns aux autres,
» et si le tout répondra au titre. Delà
» tant de brillantes imaginations, tant de
» force et de vérité dans les caracteres,
» tant de suite dans les raisonnements,
» tant d'esprit dans les détails, tant de
» nerf et d'agrément dans le Style, tant
» de pureté dans le langage ! O siècle
» fortuné, où l'adolescence a toutes les
» qualités de l'âge mûr ! . . . Que ce siècle
» est heureusement renversé ! Temps pré-
» cieux, qui rappelle les charmantes Satur-
» nales de l'ancienne Rome, où les valets
» étoient les maîtres !...

» L'air de frivolité est un des plus grands
» obstacles aux progrès de la littérature.
» Un homme nourri seulement de la subs-
» tance légere de quelques romans fri-
» voles, se croit aussi-tôt en état de
» donner le ton : il monte sur le trépied ;

» il compose, avance, dispute, combat, » décide, prononce, et regle les rangs sur » le Parnasse. »

Il est d'autant plus nécessaire d'insister sur la folie et les suites de ces sortes de prétentions, que le goût de la futilité semble s'étendre à tous les objets, et que de semblables abus ne pourroient manquer, s'ils étoient tolérés, de ramener bientôt l'ancienne barbarie : ils nous donneroient un spectacle plus effrayant et plus triste que celui d'une ignorance grossiere ; le spectacle d'une ignorance orgueilleuse, suffisante, et montée sur le ton du persifflage.

L'extravagance qu'il y a à vouloir parler de choses que l'on ignore est si frappante, que nous n'aurions eu garde d'en entretenir si long-temps le lecteur, si une expérience malheureusement trop fréquente ne nous avoit convaincus que dans un ouvrage pareil à celui-ci, l'on doit appuyer, autant qu'il est possible, sur la nécessité des connoissances préliminaires : mais la foule des brochures éphémeres et insipides dont le public est inondé tous les jours, est une preuve trop sensible qu'il n'y a rien de si ridicule ou de si absurde, qu'on ne retrouve dans les ouvrages de goût, aussi-bien que dans les systêmes des philosophes.

Il faut donc dire, et redire sans cesse aux jeunes gens, qui veulent consacrer

une partie de leur temps aux belles-lettres, que rien ne peut les dispenser d'étudier à fond le sujet qu'ils veulent traiter ; que la justesse, la solidité, et la convenance des pensées dépendent sur-tout de cette étude, ainsi que la fécondité de l'esprit, la richesse de l'imagination, et la chaleur de l'ame ; que l'esprit ne peut avoir tout au plus qu'une activité stérile ou désordonnée, s'il n'est mû et pressé par la foule des rapports et des détails ; que l'imagination ne peut se monter et embellir la raison, si elle n'est elle-même enrichie et peinte de toutes les couleurs des objets dont on parle ; que l'ame ne s'élevera jamais au ton du sentiment, si elle n'est émue et frappée de l'importance, des avantages, de l'utilité, et de l'intérêt puissant que présente le sujet que l'on traite ; que si l'esprit est privé de la nourriture solide que nous requérons, il faut qu'il se repaisse de chimeres et d'erreurs ; que s'il n'est pas guidé par le fanal qui seul peut l'éclairer, il ne peut que nous éblouir par des éclairs frivoles ; qu'alors l'imagination nous égare ou nous abandonne, et que l'ame reste toujours froide, sans intérêt, et sans vie ; que l'auteur privé des ressources qu'il auroit pu puiser dans son sujet, ne s'étaye que d'un échafaudage déplacé et ruineux ; qu'il ne peut se former et suivre que des plans stériles et contraires à ceux de

la Nature ; qu'en un mot, il n'aboutira jamais qu'à réunir dans ses productions, le faux et l'inutile, ce qu'il y a dans un ouvrage de plus honteux pour l'auteur, et de plus désagréable pour ceux qui le lisent.

Si l'on nous demande par quels moyens on peut parvenir à se rendre maître de sa matiere, et à la posséder aussi parfaitement que le requiert le talent de bien écrire, nous observerons que ce nouveau champ est tout-à-la-fois très-étendu, et étranger à notre sujet ; et nous nous bornerons à observer sommairement, qu'il faut d'abord connoître les auteurs qui ont traité les mêmes sujets ; qu'il faut étudier leurs ouvrages, et sur-tout les ouvrages de ceux qui s'y sont acquis le plus de réputation ; qu'il faut méditer avec eux jusqu'à ce qu'on découvre des choses utiles ou nécessaires qui leur soient échappées ; que si l'on ne pousse pas l'étude jusqu'à ce point, on ne fera que copier ses maîtres ; et qu'au lieu d'être soi-même auteur, on ne sera que misérable compilateur.

Si l'on faisoit toujours une attention assez sérieuse à la nécessité de l'étude approfondie que nous recommandons si instamment ici, il en arriveroit un grand bien dans la littérature ; nous n'aurions plus que de bons ouvrages : il est vrai que nous occuperions un bien plus petit nom-

bre de presses ; mais ne seroit-ce pas encore un bien ?

On pensera peut-être que la nécessité de bien connoître son sujet, quelqu'indispensable qu'elle soit à l'auteur, n'influe cependant que d'une maniere indirecte sur le Style. C'est une objection déja combattue dans tout ce qui précede, et qu'il est facile de détruire. Car si la perfection du Style est intimement liée à la connoissance parfaite des choses dont on parle ; il y a bien de la mal-adresse à vouloir élever, comme l'ont fait quelques auteurs, une semblable barriere entre les talents de l'homme de lettres, et ceux du philosophe, ou du savant, comme de vouloir toujours retenir à une si grande distance l'un de l'autre, le bon écrivain, le littérateur célebre, et l'homme de génie.

Le philosophe s'empare de tout ce que la raison peut nous offrir de connoissances exactes, réfléchies, et utiles sur chaque objet ; et le savant, de tout ce que la mémoire peut nous en apprendre : mais que seroit-ce du philosophe, s'il n'avoit point de mémoire, ou s'il n'en tiroit aucun service ? et que seroit-ce du savant, qui n'étant occupé qu'à remplir l'ample magasin de ses recherches, recueilleroit les faits, et entasseroit les autorités sans jamais promener le flambeau de la raison sur les objets de ses découvertes, dont

par conséquent il ne connoîtroit ni la nature ni les propriétés ? Le philosophe est peu de chose s'il n'est pas savant : le savant n'est rien, s'il n'est philosophe ; et l'un et l'autre sont peu utiles à la société, s'ils ne possedent au moins jusqu'à un certain degré le talent d'écrire.

Que l'on examine en quoi le bon écrivain differe des deux autres : seroit-il bon écrivain, s'il ne possédoit à fond tout ce qui a quelque rapport aux sujets qu'il traite ; et s'il ne savoit disposer, manier, et présenter ses idées conformément aux principes du bon goût et de la saine raison? Avouons-donc que si l'on peut acquérir le talent de bien écrire sans afficher la morgue du philosophe et la pédanterie du savant, on ne le peut néanmoins jamais sans réunir jusqu'à un certain point, les méditations de l'un aux connoissances de l'autre. Avouons que le bon Style a une liaison si étroite avec la science et la raison, que les plus grands philosophes et les savants les plus estimés, ont presque tous mérité d'être comptés au nombre des bons écrivains.

Ce n'est pas que je veuille ici donner les mots *philosophie*, *science*, et *bon Style*, pour synonymes ; mais je soutiens que placés à une grande distance l'un de l'autre dans le système métaphysique et abstrait, ils se rapprochent dans la réalité et la pratique, au point que l'un est toujours in-

complet, s'il n'est soutenu, fortifié, et guidé par les deux autres ! C'est que la connoissance des faits enrichit la raison ; que l'exercice de la raison affermit et épure la connoissance des faits ; et que les deux ensemble perfectionnent le goût et éclairent le talent.

Sans la réunion de ces divers avantages, le philosophe ne seroit qu'un manœuvre employé dans les mines, et s'enfonçant dans les abymes de la terre, pour en extraire des matieres neuves qui, quelque précieuses qu'elles pussent devenir, nous seroient encore inutiles dans l'état brut où il nous les livreroit. Le metteur en œuvre seroit-il plus estimable, si son industrie ne s'exerçoit que sur des matieres abjectes, et qu'à des ouvrages futiles ? Mais de quelle considération ne se rendront-ils pas dignes tous deux, si l'un empruntant les lumieres et les talents de l'autre, ils sont également éclairés par le génie d'invention, guidés par le goût le plus sûr, et animés du desir de s'élever à la perfection ?

Le littérateur célebre ou savant, supposé qu'il ait le talent de bien écrire, ce qui ne se rencontre pas toujours, ne differe du bon écrivain, qu'en ce qu'il a des connoissances plus étendues sur un grand nombre de matieres : mais s'il vient à manquer de quelques-unes de ces qualités rares que le bon Style exige et présuppose,

la

la multitude des faits qu'il a recueillis, suffit difficilement pour le dédommager des vices de son Style, quelqu'imposant que paroisse d'abord le préjugé qui parle en sa faveur.

Quant à l'homme de génie, par où se distingue-t-il des deux autres ? a-t-il des qualités qui leur soient étrangeres ? N'est-il pas évident qu'il ne s'éleve au-dessus d'eux, que parce que chez lui certaines qualités sont portées à un plus haut degré, et sur-tout l'activité, l'imagination, la fécondité, et la chaleur ? Non ; son avantage particulier ne consiste pas précisément dans un plus grand nombre d'idées ou de connoissances ! non ; l'on ne peut pas dire en général, que celui qui a le plus d'idées, soit toujours celui qui a le plus de génie : il est très-possible que Cotin ait eu plus d'idées que Boileau ; et Lamothe plus que Quinault et Lafontaine : Pradon en avoit-il moins que Racine ? Ce n'est pas ce que pensoit ce dernier, lorsqu'il disoit : « ce » qui me distingue de Pradon, c'est que » je sais écrire. » Appellerez-vous homme de génie, ou même homme de talent, celui qui, sur quelque point que vous le placiez, y sera toujours entouré et offusqué, plutôt qu'éclairé d'une foule d'idées communes ou triviales, indifférentes ou froides, décousues ou étrangeres les unes aux autres ? Ce qui caractérise l'homme

de génie, c'est l'importance et l'à-propos des idées auxquelles il se livre, ainsi que la maniere de les combiner, de les arranger, et de les exprimer. Or c'est aussi ce qui caractérise plus essentiellement le bon Style.

Prenons les vers qui contribuent le plus à la célébrité des Corneille, des Racine, des Rousseau, et des Voltaire ; dépouillons-les de ce que le Style y met d'énergique, d'harmonieux, de touchant, de noble, de vif, de naturel, et de brillant ; déplaçons-en les idées, et faisons disparoître la chaîne qui les attache à tel personnage, à telle situation, à telle passion, ou à telle autre idée ; et après en avoir écarté toute espece d'intérêt, et les avoir disséqués de maniere à n'en conserver que le fond simple et nud, nous serons plus d'une fois étonnés de n'y retrouver que des pensées familieres, même aux esprits les plus bornés : nous verrons qu'Horace avoit raison de dire que la perfection de l'art, « c'est d'écrire de maniere que chaque » lecteur se flatte de pouvoir aisément en » faire autant ; mais que celui qui voudra » l'entreprendre, sue long-temps pour y » réussir, et y perde son travail et ses » peines. » (*)

(*) . . . . . Ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum, frustraque laboret
Ausus idem. . . . .

On ne sauroit trop le répéter : ce n'est pas le nombre des idées que l'on a, qui constitue l'homme de mérite : c'est la maniere de voir ces idées, et par conséquent de les employer : c'est leur convenance et leur à-propos ; c'est leur enchaînement mutuel, leur rapport avec le sujet, et leur tendance vers un même but : ayez toutes les pensées nécessaires ou naturelles à votre sujet ; n'en admettez point d'accessoires qui ne conviennent par l'utilité ou l'agrément qui leur est propre ; mais sur-tout ayez l'art de les amener, de les enchaîner, de les présenter, et de les exprimer de la maniere la plus heureuse ; et vous serez, selon votre fidélité à remplir ces conditions, savant littérateur, philosophe célebre, excellent écrivain, ou homme de génie.

ARTICLE II.

De l'espece de but que l'on se propose d'atteindre.

ON ne parle, et l'on n'écrit que pour instruire, ou pour persuader, ou pour toucher, ou pour amuser, ou pour plusieurs de ces buts diversement combinés ensemble. On peut voir par tout le reste de cet ouvrage, combien cette premiere division nous fournit de sous-divisions ultérieures, en les distinguant par les différents moyens propres à conduire à un même terme, à une même fin.

Instruire, c'est communiquer des connoissances qui manquoient encore : *persuader*, c'est faire regarder comme vrai ce qui paroissoit faux, comme certain ce qui paroissoit douteux, comme honnête ce qui paroissoit blâmable, comme utile ou nécessaire ce qui paroissoit dangereux ou nuisible ; en un mot c'est changer ou fixer et affermir les opinions d'autrui, selon ses vues, sur quelqu'objet que ce soit : *toucher*, c'est éveiller, exciter, augmenter, et soutenir la sensibilité des autres pour ou contre la chose ou la personne dont on parle : *Amuser*, ici, c'est récréer au moyen des différents agréments

que l'on réunit dans un même ouvrage.

Le but particulier que l'on se propose, embrasse pour l'ordinaire, et plus ou moins sensiblement, la plupart des autres buts comme moyens subordonnés et indispensables : et qui ne sent pas en effet, que souvent on ne parvient à instruire, à persuader, et à toucher avec succès, qu'autant que l'on sait plaire ? Et comment attirer et fixer l'attention, si l'on ne plaît pas ; c'est-à-dire, comment produire l'effet que l'on se propose, si l'on n'est pas écouté ? comment d'un autre côté, parvenir à persuader, si l'on ne joint pas l'instruction aux preuves ? comment encore intéresser pour un objet quel qu'il soit, si on ne fait pas connoître, et si on n'établit pas suffisamment les vérités qui doivent servir d'appui à l'intérêt qu'on veut faire naître ? Enfin peut-on amuser, récréer, ou plaire, si l'on ne parle ni à l'esprit ni au cœur ? Se proposer un but, n'est donc pas se borner à un seul moyen : c'est au contraire, employer, selon les occasions et les convenances, tous les moyens que la Nature et l'art peuvent nous offrir, et les faire concourir au but que l'on a adopté, mais d'une maniere plus ou moins subordonnée au moyen principal et direct. Essayons d'indiquer, par quelques détails, les moyens les plus essentiels à chacun de ces buts généraux que nous venons d'annoncer.

1°. Comment parvient-on à instruire ses lecteurs ou ses auditeurs ? On instruit par des récits détaillés s'il s'agit de faits historiques ; et si l'on traite de systèmes, on instruit en les développant. Dans les récits, il faut de la vraisemblance et de l'accord entre les faits et les circonstances ; de l'ordre et de la liaison entre les causes et les effets : dans le développement d'un système, il faut présenter les principes dans un jour lumineux, et sous un point de vue bien précis, bien net, et bien dégagé ; il faut les suivre, ces principes, dans leurs conséquences les plus importantes et les plus sensibles, et quelquefois jusques dans leurs conséquences les plus éloignées : s'il peut suffire en général et pour l'ordinaire, d'indiquer celles-ci, il faut toujours peser sur celles-là, et leur réserver même souvent plus d'attention qu'aux principes. Il n'est pas rare de trouver des auteurs qui commencent par établir les effets avant d'en rechercher les causes, ou par développer les conséquences avant de remonter aux principes : cette dernière méthode paroît la plus sage en bien des occasions ; on la préfère avec raison, lorsque les détails ne sont pas trop multipliés, ou qu'ils sont uniformes, et offrent peu d'exceptions ou d'irrégularités ; ou bien encore lorsqu'ils semblent nécessaires pour rendre plus intelligibles et plus faciles à

saisir, des principes généraux et abstraits, qui sont trop éloignés de la capacité commune de ceux qu'on veut instruire. L'autre méthode a quelque chose de plus imposant; elle a sur-tout une marche plus réguliere, et moins incertaine : elle va plus directement au but, et y arrive plus promptement : le choix entre ces deux méthodes dont la premiere en termes d'art, s'appelle *analytique*, et la seconde *synthétique;* dépend de la complication, de l'étendue, et de la nature du sujet, des connoissances déja acquises, et de la capacité des éleves, et du temps que l'on veut consacrer à l'étude du système dont il s'agit.

2°. L'art de persuader est pour l'ordinaire plus compliqué que celui d'instruire, qu'il présuppose souvent, mais auquel il ne se borne jamais : il y joint nécessairement la détermination et l'admission des opinions, auxquelles il n'est pas rare que l'on refuse son assentiment, jusqu'à ce que l'on soit dominé et subjugué par la conviction même. On peut se laisser aller à quelqu'opinion que ce soit, sur des choses que l'on ne connoît pas, ou que l'on ne connoît que très-imparfaitement : il ne faut pour cela que suivre la voix des préjugés ou de son intérêt, ou bien céder à l'autorité de l'exemple, ou au penchant de ses propres habitudes : mais jusques-là,

il n'y a point encore de persuasion ; ce n'est que présomption ou crédulité : en un mot, on n'est vraiment persuadé de rien sur ce qu'on ignore. D'un autre côté, combien de fois n'opposons-nous pas les plus fortes répugnances à l'opinion que l'on veut nous donner ? et alors, n'est-on pas obligé de recourir à tous les moyens de preuves et de conviction que le sujet peut nous fournir ? Ainsi nous renfermons dans cet article, outre l'art d'instruire dont nous venons de parler, et sur lequel nous n'ajouterons rien à ce que nous en avons dit, non-seulement l'art d'opérer la persuasion considérée isolément et en elle-même, mais encore l'art de prouver, de démontrer, et de convaincre.

La persuasion, prise isolément et en elle-même, repose principalement sur les probabilités, sur les vraisemblances, sur les semi-preuves, sur l'accord des choses que l'on dit, soit entr'elles, soit avec la maniere de les dire, sur la bonne foi et les bonnes intentions de celui qui parle, sur la réunion de toutes les convenances, et sur l'analogie, c'est-à-dire, sur la ressemblance que l'on fait appercevoir entre les choses que l'on veut persuader, et celles dont nous sommes témoins, ou de la réalité desquelles nous sommes préalablement convaincus. Un fait antique est analogue à d'autres faits plus récents : un principe est

analogue à des axiomes reçus ; un précepte est analogue aux procédés de la Nature, aux usages établis, ou à des intérêts importants. Si l'analogie semble contraire aux opinions que l'on veut faire admettre, il faut s'efforcer de faire voir que les choses sont différentes de nature, et que c'est mal-à-propos que l'on imagine quelque analogie entr'elles.

Si les moyens que nous venons d'indiquer, ne suffisent pas, on a recours aux preuves les plus rigoureuses. On prouve les faits par les autorités et les monuments : on prouve les principes par le raisonnement ; et l'on prouve les maximes pratiques par les avantages qui en résultent, et par les inconvénients qu'il y auroit à s'en écarter. Il n'est pas rare de pouvoir réunir toutes ces sortes de preuves aux autres moyens de persuasion : en ce cas, le succès est assuré ; et si la nature des choses le permet, la persuasion se transforme en une véritable et entiere conviction.

On sent que pour être en état de persuader, il faut non-seulement être instruit soi-même, mais sur-tout avoir l'esprit clair, précis, méthodique, et suivi ; qualités auxquelles il faut encore joindre la force et la subtilité, le talent de bien observer, celui de bien saisir les rapports des choses et des personnes, l'art de ménager ceux à qui l'on parle ou pour qui

l'on écrit, l'art de leur plaire, et avant tout celui de faire oublier ou dédaigner les objections que l'on peut avoir à craindre, telles que sont le merveilleux ou l'incroyable dans les faits, le paradoxe dans les principes, ou le danger des maximes pratiques, et les efforts qu'elles demandent, ou les sacrifices qu'elles peuvent exiger de nous.

3°. On entend ici par le mot *toucher*, faire naître ou fortifier chez les autres, les sentiments particuliers ou la passion générale qui convient le mieux au sujet que l'on traite, à la situation où l'on se trouve, et à l'intérêt des personnes à qui l'on est favorable. Les sentiments particuliers sont des sensations intérieures de plaisir ou de jouissance, et de douleur ou de privation, d'amour ou de desir, et d'aversion ou de haine; de desir, de crainte, de curiosité, et d'ennui. Lorsque ces sentiments aboutissent à quelque desir, et que l'impression en est constante, et toujours dirigée vers le même objet, ils deviennent des passions : le desir qui caractérise la passion, domine donc tellement dans notre ame, qu'il s'associe avec toutes nos idées, et qu'on ne peut plus réveiller aucune de celles-ci sans le réveiller lui-même; et c'est ainsi, comme nous l'avons dit d'après Beccaria, que la grandeur d'une passion peut se mesurer sur le nombre des idées auxquelles elle s'est

unie, et sur la promptitude avec laquelle ces idées nous y ramenent. Le Style passionné consiste donc dans l'emploi des idées accessoires qui excitent ou réveillent sûrement ce desir ; il consiste dans l'art de nous offrir, d'une part, les objets qui tendent à écarter de nous celui de notre passion, et de l'autre ceux qui co-existent avec lui ; qui le rapprochent de notre pensée ; ou qui nous font appercevoir le bonheur d'en jouir, et le malheur d'en être privé.

Toutes les passions sont liées entr'elles comme les anneaux d'une chaîne ; et la différence qu'elles mettent entre les hommes, se réduit à ce que la passion dominante chez l'un n'est que subalterne ou accessoire chez l'autre. Cette liaison des passions entr'elles est ce qui nous fournit les moyens, 1°. de fléchir les ames, de les détourner de l'objet de leur passion dominante, en un mot, de diviser les passions, de les altérer, de les changer entiérement, et de les détruire l'une par l'autre, ou plutôt de les substituer l'une à l'autre; 2°. de les associer, de les réunir graduellement sur un même point, de les faire toutes concourir comme subalternes et secondaires, au triomphe d'une seule d'entr'elles, et de porter ainsi celle que l'on veut favoriser, au plus haut degré de force et d'énergie.

Le secret des auteurs à cet égard, est

donc tout entier dans le choix des idées accessoires, et dans l'art de les présenter ou de les réveiller : pour faire naître en nous ou pour fortifier le desir de la nouveauté, ils nous retiennent dans un ordre de choses trop uniforme et trop continu, qui produit le besoin d'éprouver d'autres mouvements, soit dans les fibres de nos sens internes, soit dans celles de nos sens extérieurs : pour ouvrir notre ame au desir, ils diminuent la quantité d'idées à laquelle nous sommes accoutumés, et nous font en même-temps sentir le prix de celles qu'ils éloignent de nous. Ont-ils à nous inspirer pour quelqu'objet que ce soit, cet éloignement plein d'impatience qui tient à la fatigue de l'ennui, et qui est l'un des plus grands principes de perfectibilité parmi les hommes cultivés, sur-tout lorsque rassemblés en sociétés nombreuses, ces hommes ont plus d'agitation, plus d'idées, et plus de besoins ? Alors ils nous pénetrent vivement du sentiment de la privation où ils nous retiennent. Veulent-ils exciter en nous la curiosité, cette autre ressource de la Nature, et l'une des premieres causes de nos idées et de nos progrès dans tout ce qui a rapport aux connoissances et à l'industrie ? Comme il ne nous est pas donné de passer d'une idée à l'autre par toutes sortes de chemins, et qu'entre des idées qui ne sont pas immé-

diatement associées entr'elles, l'une ne peut réveiller l'autre que par le secours successif de celles qu'elles ont pour intermédiaires ; ils nous présentent des idées nouvelles et insolites, à la suite desquelles ils ne placent aucune intermédiaire qui les lie à l'idée principale ; sur quoi il faut observer que la curiosité à laquelle ils nous livrent, est toujours plus active, non pas à mesure que les intermédiaires omises sont en plus grand nombre, mais à mesure que les idées nouvelles d'une part, et les principales de l'autre, nous intéressent plus vivement.

Les affections et les passions donnent à l'homme des formes accidentelles, comme le vent plie les arbres, dit Marmontel ; l'accent de la colere, ajoute-t-il d'après Cicéron, est perçant, rapide, et concis : celui de la commisération et de la profonde tristesse est plein, flexible, et entrecoupé : celui de la crainte est foible, tremblant, et étouffé ; celui de la violence, fort et véhément, annonce l'instance et la menace ; celui de l'affliction non amollie est grave, d'un ton monotone, et soutenu avec lenteur ; celui de la volupté est tantôt doux et tendre, tantôt brillant de joie, et tantôt abattu de langueur. Dans tous ces accents, l'art augmente le plaisir par les difficultés qu'il laisse entrevoir, et par les talents qu'il montre à les surmonter. Cet art réunit, autant qu'on le peut sans faire violence

aux caracteres des personnes, les traits les plus marqués de la passion qu'on veut exciter; et c'est par-là qu'il embellit la Nature, en observant la regle indiquée par Aristote, qui veut que les mœurs soient bonnes, convenables, ressemblantes, et égales : car la belle Nature est celle qui nous émeut, comme nous voulons être émus.

Le même auteur, (M. Marmontel,) distingue deux sortes de pathétique, le *direct*, qui a lieu lorsqu'on inspire le sentiment dont on est soi-même pénétré; et l'*indirect*, ou *réfléchi*, qui a lieu lorsque l'impression que l'on veut faire, est autre que celle que l'on ressent ou qu'on exprime. Cicéron n'inspire pour Catilina, pour Verrès, et pour Antoine, que l'horreur, ou la haine, ou l'indignation, ou le mépris qu'il éprouve lui-même à leur égard. Dans toutes ses péroraisons en faveur de ses clients, fait-il passer dans notre ame d'autres sentiments que ceux qu'il paroît avoir ? C'est encore ainsi que les cris de Clytemnestre portent chez tous les spectateurs le désespoir où elle est. Les exemples du pathétique indirect ne sont pas moins fréquents : Atrée, Néron, Cléopatre, inspirent des sentiments bien différents des leurs : les enfants de Medée caressant leur mere, nous déchirent : et Didon ne nous pénetre que de pitié pour

elle. Mille autres traits prouvent que le calme dans le péril fait immanquablement frémir ceux qui en sont les témoins ; comme lorsque Socrate prêt à périr répond avec tranquillité, même avec une sorte de gaieté, à Lycias, qui pour le sauver, lui offroit d'employer l'éloquence pathétique, « Tu m'apportes une chaussure de femme ! »

Il y a encore une autre sorte de pathétique indirect, qui consiste à inspirer à la vérité les sentiments qu'on éprouve soi-même, mais à les inspirer par une voie détournée, et sans les exprimer formellement. C'est ainsi qu'Antoine, après le meurtre de César, ne fait que lire le testament de ce dictateur au peuple Romain, pour faire partager à tous le desir de vengeance qui l'anime. C'est encore ainsi que Cicéron, dans sa péroraison pour Milon, ne fait que répéter les paroles touchantes et magnanimes que son client lui a adressées : mais ces différents moyens, et les derniers sur-tout, demandent, pour obtenir quelque succès, qu'on ne les emploie qu'à propos, et qu'après nous y avoir préparés. Lorsque l'auditeur est suffisamment ébranlé ou ému, l'orateur peut en quelque sorte se jetter avec confiance dans la foule, et se promettre d'entraîner tous les esprits : alors, ce qui seroit absurde ou ridicule en d'autres circonstances, peut devenir sublime. Si au contraire vous

changez l'à-propos ; si, par exemple, vous supprimez tout ce qui précede et amene les passages les plus touchants dans quelqu'ouvrage que ce soit, vous serez étonné de n'y plus retrouver ni sentiment ni chaleur. La plus légere circonstance suffit même pour détruire entiérement l'effet des morceaux les plus passionnés : lorsque Périclès tonne contre le luxe, il ne faut aux Athéniens, pour échapper à l'orateur, que se souvenir d'Aspasie : un incident comique fait tout-à-coup tarir les larmes de l'auditoire le plus ému : la connoissance d'un défaut ou vice dans l'orateur, rend son auditoire insensible à tous les élans de son éloquence. Aristote avoit donc raison de dire que l'accusateur doit être plus homme de bien que l'accusé : (*Sit accusator melior reo.*) Mais de tous les défauts où un écrivain peut tomber, celui qui nuit le plus à l'expression du sentiment, c'est de manquer à la décence : « *nihil, nisi ita ut deceat, et* » *uti omnes moveat, ita delectet*, dit » Cicéron. » Phedre dans son délire, Hermione dans ses emportements, Clytemnestre et Mérope dans leur effroi ; Oreste dans ses fureurs, sont toujours décents.

Si nous voulons résumer ici ce que l'on a dit de plus essentiel sur les moyens de toucher ceux à qui l'on parle, nous verrons

que

que ces moyens présupposent, 1°. que l'auditeur n'est blessé par aucun défaut sensible et odieux ou ridicule, soit de l'auteur, soit de l'ouvrage et du Style ; car le déplaisir que cause la vue d'un défaut semblable, sur-tout quand on ne s'y attend pas, détruit l'impression même la mieux fondée ; 2°. que l'objet pour lequel on veut nous intéresser, nous est bien présenté et suffisamment développé : car on ne peut se passionner ni pour ni contre ce qu'on ne connoît pas ; d'où il suit que mieux on nous fait connoître un objet, plus nous sommes disposés à nous prêter aux sentiments qu'il est propre à inspirer ; à moins qu'il ne s'agisse d'un sujet indifférent ou trivial ; 3°. que nous n'avons ni doute ni inquiétude, ni embarras sur la réalité des choses que l'on nous dit, soit que cette disposition soit chez nous l'effet de la conviction ou de la persuasion, soit que nous y soyons amenés par une supposition généralement admise ou convenue entre nous et l'auteur ; car rien n'étouffe ou n'affoiblit plus sûrement le sentiment que la défiance : 4°. que nous appercevons clairement l'importance de l'intérêt qui rapproche de nous l'objet dont on nous occupe ; car on ne se passionne pas pour des minuties bien reconnues comme telles : mais il est aisé de s'assurer que tout cela ne suffit pas pour

nous toucher. Combien, en effet, n'avons-nous pas d'écrivains, dont le Style est correct, clair, varié, noble, décent, et sérieux; qui dessinent bien leur objet, et nous le présentent sous le point de vue le plus juste; qui nous montrent tous les rapports que cet objet peut avoir avec nous, ou avec ce qui nous intéresse; qui, en un mot, ne manquent à aucune des conditions précédentes; et qui néanmoins sont toujours froids dans leurs écrits? Que faudroit-il dire de plus que ce qu'ils disent pour nous émouvoir ou nous échauffer? rien: mais ce qu'ils disent, il faudroit le dire autrement: or ils ne peuvent le dire que comme ils le conçoivent; et dans tout ce qu'ils conçoivent, ils restent toujours tranquilles et froids. Le sentiment exige avant tout, que l'on remplisse les conditions que nous indiquons: mais ce n'est pas dans ces mêmes conditions qu'il consiste: ce qui le produit, c'est un tour particulier qui lui est propre, et que la Nature seule peut nous faire deviner, ou sentir. Ce tour n'appartient point à l'esprit; il appartient à l'ame: l'esprit ne peut donc le donner. Nous ne pouvons dire les choses que comme nous les voyons en nous-mêmes; et s'il y a cent façons d'exprimer une même pensée, c'est qu'il y a cent façons de nous la représenter. Au surplus, nous reprendrons cette matiere

dans un autre article de cet ouvrage, et nous prouverons que l'art de toucher ne peut être pratiqué avec succès que par les ames sensibles.

4°. L'écrivain dont le but principal est d'amuser son lecteur, doit tout sacrifier au soin de plaire, et par conséquent au soin d'embellir ses ouvrages par tous les agréments qui conviennent entr'eux et avec le sujet. Il y a ici deux écueils à éviter : le premier de ne pas réunir assez d'agréments dans un écrit qui n'est fait que pour plaire ; et le second d'en réunir qui se détruisent mutuellement. On tombe dans le premier de ces deux défauts, lorsqu'on manque de talent ; et l'on tombe dans le second, lorsqu'on manque de goût. Dans le premier cas, on ne donne que des ébauches ; on promet beaucoup, et l'on est épuisé dès les premiers pas : stérilité d'esprit, ou bien imagination seche et bornée, ou bien encore caractere opposé au but que l'on se propose ; telles sont les causes principales des catastrophes littéraires que l'on peut attribuer au défaut d'agréments. Dans le second cas, on nous promet une sorte de plaisir, et à peine notre ame commence à s'y livrer, qu'on lui en offre une autre ; ou bien après nous avoir entiérement accoutumés à l'un, on veut détruire en nous ce premier goût, par des agréments

d'une nature tout-à-fait opposée : ce n'est pas variété ; c'est contrariété : on nous fatigue, on nous rebute, en nous faisant changer sans cesse de situation : ce n'est de la part de l'auteur, que défaut de goût et de culture, ou intempérance et légéreté d'esprit.

Au reste nous ne donnerons point la liste exacte de toutes les sortes d'agréments dont le Style est susceptible en général : ils varient selon le genre auquel on s'attache, et selon le ton que l'on prend : quelquefois aussi, on les puise dans la matiere que l'on traite : souvent encore ils dépendent du caractere de l'auteur : il suffira d'observer ici que toutes les bonnes qualités du Style ont chacune leur agrément particulier, qui consiste dans la perfection de ces mêmes qualités : l'ennemi irréconciliable de tout agrément, c'est la médiocrité ; et l'on doit appliquer à tous ceux qui s'adonnent à des ouvrages de goût, ce qu'Horace a dit des poëtes :

« Médiocribus non licet esse poëtis. »

Dans un ouvrage instructif, c'est la clarté, l'ordre, la netteté, et la précision qui en forment le plus grand agrément ; et ce sont les obscurités, les équivoques, les superfluités, et la confusion, qui blessent le plus les lecteurs. Dans un ouvrage où l'on se propose de persuader, il faut encore joindre aux qualités précé-

dentes, la justesse, la solidité, et la liaison des parties entr'elles ; et quelquefois la subtilité et l'adresse, ou la force et la profondeur. Les ouvrages pathétiques demandent sur-tout de la vivacité et de la véhémence, quand on veut exciter des passions fortes ; et de la langueur, de la douceur, une certaine mélancolie, pour faire naître des passions tendres. Par-tout il faut de la correction dans le Style, du naturel, de la variété, et souvent de l'énergie et de la noblesse, de l'harmonie, et de l'élégance. Le moindre défaut nuit à l'agrément, et tout défaut assez sensible ou assez fréquent pour nous frapper, détruit le charme de mille perfections aux yeux de ceux qui ont le goût délicat et exercé.

Quant aux ouvrages où l'on ne se propose uniquement que d'amuser, ils semblent mériter peu d'attention ; car on doit toujours chercher à joindre l'utile à l'agréable : cependant, outre que l'utile est quelquefois caché, de maniere que l'agrément paroît être le seul but de l'auteur, sans l'être réellement ; on peut dire qu'il y auroit en général de la mal-adresse, et peut-être de l'ingratitude, et une sorte d'injustice à porter la sévérité trop loin à cet égard, au moins contre les auteurs qui cherchent à plaire à l'esprit, à l'imagination, ou à l'ame. On plaît à l'imagination

par le fond des choses, et par le tour qu'on leur donne : car l'imagination se retrouve par-tout. On plaît à l'ame en l'intéressant aux objets que l'on crée : nous omettons ici les détails où nous ne pourrions entrer sans nous répéter. Ceux qui veulent plaire à l'esprit, ont sur-tout recours aux contrastes, au burlesque, et à la parodie. Nous parlerons ailleurs des contrastes ; et pour les deux autres manieres d'amuser l'esprit de son lecteur, nous nous contenterons d'observer que la principale source du burlesque, et le vrai talent de parodier, consistent dans l'art de dénaturer les choses, soit en traitant un sujet imaginaire comme s'il étoit réel, ou un sujet réel comme s'il étoit imaginaire ; soit en traitant un sujet sérieux et important, comme s'il étoit frivole et badin ; ou un sujet badin et frivole, comme s'il étoit important et sérieux : dans ces diverses occasions, on occupe bien moins l'ame du lecteur par le fond des choses, que par le contraste que l'on fait sentir entre ce fond, et la maniere dont on le présente. Quelquefois aussi on parvient au burlesque par le point de vue sous lequel on considere son sujet, ou par l'espece des personnages que l'on choisit, par les pensées que l'on adopte, par les expressions que l'on emploie, et plus encore par l'à-propos de ces sortes d'écarts. Les parodies doivent

varier selon les genres : ainsi un ouvrage sérieux, s'il est possible d'en faire qui n'ait d'autre but que d'amuser, peut n'être au fond qu'une parodie; et en ce cas, c'est par l'abondance, le choix, et l'à-propos des pensées fines et délicates, élégantes, ingénieuses, et épigrammatiques, que l'on doit tâcher de plaire. Dans le genre burlesque, il faut que le caractere qui le constitue se retrouve également dans les choses, dans le tour, et dans l'expression : mais il est alors un danger difficile à éviter; celui de tomber dans le puéril, le bas, le grossier, et même dans les platitudes ou les trivialités; ou bien de se jetter dans l'outré et le gigantesque.

Quel que soit le but que l'on se propose, il est encore essentiel de considérer si l'ouvrage que l'on entreprend, demande plus ou moins d'étendue. Qu'un auteur savant et philosophe entreprenne, par exemple, de nous donner un traité de police générale : son travail pourra le conduire à plusieurs volumes considérables : que dans une assemblée nationale, il ait à éclairer ses concitoyens sur le même sujet; il pourra faire un cahier volumineux, s'il ne veut que déposer son ouvrage sur le bureau : mais s'il veut le prononcer, il sera tenu de l'abréger encore davantage. Or, il est obligé d'élaguer plus ou moins, tantôt

les principes et les raisonnements, tantôt les détails et les conséquences, ou applications, non-seulement selon le plan qu'il s'est proposé, mais sur-tout selon le plus ou le moins d'étendue que son ouvrage doit avoir; d'où l'on voit les différences frappantes qui distingueront ces ouvrages entr'eux, quoique l'objet et le but paroissent toujours les mêmes en général.

Quand on écrit, on doit donc être bien décidé sur le but que l'on veut atteindre, et bien instruit de tout ce que ce but exige; et après qu'on a fixé son choix, on ne doit jamais le perdre de vue dans tout le cours de l'ouvrage : mais avant tout, il importe infiniment, comme nous le verrons ailleurs, de ne se proposer aucun but, sans s'être bien assuré que l'on n'a aucun défaut, soit de talents, soit de caractere, qui y soit contraire. Quant aux autres conditions, qui pourroit en méconnoître la nécessité ? Y a-t-il rien de plus absurde que de se mettre en route sans savoir où l'on veut aller, ou sans examiner si l'on prend le chemin propre à y conduire ? Peut-on ne pas s'égarer, même après avoir évité ces premieres fautes, lorsqu'on trouve à chaque pas dans sa route, des chemins qui se croisent, et que l'on ne consulte que le hasard ou le caprice, sur tant de nouveaux choix ? Combien d'auteurs se laissant aller à des fautes sem-

blables, entassent tout ce qui se présente à eux, sans considérer s'ils s'approchent ou ne s'éloignent pas du terme où ils veulent aboutir? On veut intéresser pour un héros, et l'on ramasse tous les reproches que la malveillance a pu lui faire; ou bien l'on s'appesantit sur ses moindres défauts! On veut établir un système, et l'on appuie beaucoup plus sur les objections que sur les preuves! Il ne faut pas donner beaucoup de temps à la lecture, pour trouver des mal-adresses de ce genre, et se convaincre par conséquent qu'il n'est pas aussi rare qu'on l'imagineroit d'abord, d'oublier dans la suite de son travail, le but que l'on s'est proposé en commençant un ouvrage. L'amour-propre suffit pour jetter un auteur dans de semblables égarements; chaque pensée nouvelle, chaque expression originale qui se présente à son esprit, lui paroît si belle et si heureuse, qu'il ne peut se résoudre à en faire le sacrifice; et c'est ainsi que l'on finit par offrir au public des rapsodies plutôt que des ouvrages.

ARTICLE III.

Du Genre que l'on adopte.

LE GENRE d'un ouvrage est le résultat de la forme générale que l'on donne au sujet que l'on traite ; ou si l'on veut, la maniere de disposer et de présenter les masses de l'ouvrage : c'est la route que l'on prend pour parvenir à son but. Comme plusieurs routes différentes peuvent conduire à un même terme, et que les écrivains varient dans les termes qu'ils se proposent d'atteindre, aussi-bien que dans les sujets qu'ils traitent ; on ne doit pas être surpris du grand nombre de genres que nous distinguons en littérature.

Il y en a qui ne sont fondés que sur la nature du sujet ; d'autres ne le sont que sur la nature du but : mais il ne faut pas s'y tromper ; que ce soit le sujet seul, ou le but seul, ou les deux combinés ensemble, qui décident du genre, ils ne peuvent jamais le caractériser que par la forme particuliere qu'ils font adopter, et qu'ils déterminent : cette forme seule constitue la nature de ce qu'on appelle *genre*, sauf à en distinguer les especes d'après les inconvénients ou les avantages, ou les autres traits particuliers qu'on y découvre.

Le genre qui convient le mieux au sujet, et qui conduit plus sûrement, plus directement, ou plus agréablement au but, est le plus parfait; pourvu néanmoins que le sujet soit honnête, et le but desirable. Il peut donc y avoir des genres qui soient bons en telles circonstances, et mauvais lorsque ces circonstances seront autres; comme il est possible d'imaginer des genres qui soient vicieux par-tout. Dire qu'il n'y a de mauvais genres que ceux qui sont ennuyeux, c'est ne pas résoudre la question, ou bien c'est reconnoître qu'il y en a beaucoup de mauvais. Si un auteur conçoit une forme nouvelle dans laquelle il associe des choses discordantes ou disparates, il nous donne un genre nouveau qui est nécessairement vicieux : or les hommes de mauvais goût, qui ont l'imagination vive, sont toujours disposés à former de ces sortes d'associations originales, mais absurdes ou mal-adroites. S'il arrive souvent, comme nous venons de le remarquer, que plusieurs routes puissent conduire à un même terme, il n'en est pas moins vrai que quelquefois l'on est bien plus borné à cet égard, et que l'on risque de rencontrer beaucoup de fausses routes, qui éloignent du terme au lieu d'y conduire.

C'est d'après ces considérations, que l'on nous dit que tous les genres ne conviennent

pas également à tous les sujets, ou à tous les buts ; que tel sujet se refuse à la forme qui appartient à tel genre ; que telle forme ne peut que nous écarter de tel but ; et que rien n'est plus important que de bien choisir le genre que l'on veut suivre, lorsqu'on a choisi son but et son sujet. Si l'on veut approfondir davantage ces principes, et en faire l'application aux objets de détail qui se présentent à l'esprit, on verra pourquoi des juges séveres et respectables ont condamné comme mauvais genres, les tragédies bourgeoises, les comédies larmoyantes, les églogues qui ne nous offrent que des petits-maîtres déguisés en bergers, les travestissements de nos grands poëmes en burlesque, et tant d'autres genres encore qui ne tendent qu'à réunir des choses inconciliables.

Les hommes, dit Batteux, acquierent la connoissance de ce qui est hors d'eux, par les yeux ou par les oreilles ; ils voyent les choses, ou ils les entendent raconter. Cette double maniere de connoître, produit la premiere division des ouvrages de littérature, et les partage en deux classes, dans l'une desquelles nous voyons les choses représentées devant nos yeux, et entendons les discours directs des personnes qui agissent ; au lieu que dans l'autre, où nous ne voyons et n'entendons directement rien par nous-mêmes, nous n'ap-

prenons que ce qu'on nous raconte. Cette premiere division des formes ou genres d'ouvrages de littérature, est celle que nous indique Horace lorsqu'il dit :

« Aut agitur res in scenis, aut acta refertur. »

Les ouvrages de la premiere classe sont, ou des *dialogues* ou des *discours ;* ceux de la seconde sont des *récits* ; mais il arrive souvent que l'on réunit ces premieres especes dans un même ouvrage, d'où résultent des formes mixtes, dans lesquelles on retrouve dialogues, discours, et récits.

Il ne faut pas croire au reste que le récit, le discours, ou le dialogue ayent par-tout à suivre les mêmes regles : ces regles varient selon les choses, le but, les personnes, et les circonstances qui amenent nécessairement des différences essentielles dans les formes, et donnent par conséquent de nouvelles divisions ou sous-divisions de *genres*.

Ce qu'il y a de plus général à observer sur le récit, et plus encore sur le discours, c'est la nécessité de former le tissu de l'ouvrage, de maniere à rendre sensible, et à maintenir par-tout, la continuité qui en fait un des principaux caracteres. Le dialogue offre une autre difficulté qu'il n'est pas moins important de vaincre, celle de ménager si adroitement les reprises, qu'elles soient également naturelles et

agréables, de sorte que l'ouvrage, sans cesse coupé par la forme, n'en soit pas moins lié par le fond des idées et par l'ordre des matières. Dans le récit, l'auteur parle sans se mettre en scene, sans occuper de lui-même ; ce genre est plus susceptible d'épisodes, et admet plus de tranquillité : dans le discours, celui qui parle est acteur ; il se montre ; et pour le faire avec avantage, il cherche à mettre dans ce qu'il dit, autant d'agrément, ou de chaleur et d'ame, que le sujet le comporte : dans le dialogue, où plusieurs acteurs se parlent et se répondent alternativement, la fréquence des interruptions et le ton de la conversation dont on se rapproche, temperent nécessairement ce qu'il peut y avoir de trop sévere ou de trop froid dans le premier des deux autres genres, et de trop élevé, ou de trop animé dans le second.

On peut traiter un même sujet en prose ou en vers ; autre division qui nous fournit un très-grand nombre de formes nouvelles, ou de nouveaux genres d'ouvrages.

Le poëme peut être épique, lyrique, dramatique, pastoral, didactique, élégiaque, familier, marotique, ou burlesque. Le poëme épique est religieux ou profane, sérieux ou badin, historique ou fabuleux : il peut même n'être qu'une simple parodie. Les pieces lyriques sont pindariques, phi-

losophiques, bachiques, ou anacréontiques; ou bien ce sont des cantiques, des hymnes, des cantates, des romances, des chansons, ou des vaudevilles. Les pieces dramatiques sont des opéras, nobles, ou comiques, ou bouffons; des tragédies, des comédies de haut ou de bas comique, des drames tragi-comiques ou larmoyants, ou bien des farces, des parodies, ou enfin des parades. Dans le genre pastoral, on a des pieces de théâtre qui conservent le nom de *pastorales*, et des églogues ou idylles. Le genre didactique ne varie gueres que par le sujet, qui tient à la religion, à la philosophie, aux sciences, à la morale, ou aux arts. Les élégies ont aussi ce caractere particulier, qu'elles ne varient gueres que par le sujet que l'on traite; si ce n'est que souvent elles prennent la forme des épîtres, comme les héroïdes, et les tristes d'Ovide. Le genre familier est en épître, en épigramme, en fable, en conte, en satyre, en allégorie, ou en dialogue. Le marotique appartient encore à ce genre. On peut en dire autant du bouffon, qui est principalement d'usage dans les contes, les farces, et les parades. Nous ne parlons pas de plusieurs autres genres, qui cependant méritent d'être cités, sinon par leur importance, du moins par les chefs-d'œuvres qu'ils nous offrent, tels que les madrigaux, les rondeaux, les sonnets,

les épithalames, et les métamorphoses.

En prose, on a les principaux genres précédents, si on en excepte le tragique, le lyrique, les églogues, les idylles, les sonnets, les élégies, les rondeaux, les épithalames, et peut-être le genre épique; et l'on a de plus une infinité d'autres genres qui semblent se refuser aux loix de la poésie, tels que, 1°. ceux des ouvrages consacrés à l'éloquence religieuse et profane, les prônes, les sermons, les panégyriques, les oraisons funebres, et les plaidoyers, les mercuriales, les éloges historiques, les mémoires, les discours académiques, les compliments, les délibérations et exhortations; tels que, 2°. ceux des ouvrages dogmatiques religieux, politiques, ou moraux, sous le titre de traités, catéchismes, et autres; les ouvrages épistolaires, nobles et délicats, sérieux et graves, affectueux et suppliants, ou gais, légers, et familiers; les ouvrages instructifs, dont l'objet est de développer et d'établir les principes des sciences, ou les regles des arts, dictionnaires, grammaires, réthoriques, poétiques, cours ou traités, ou éléments, ou essais de philosophie, de physique, de mathématiques, etc. tels que, 3°. ceux des ouvrages qui tiennent à l'histoire, aux romans, aux dissertations, et qui se sous-divisent en tant de classes ou especes et nouvelles très-distinctes, etc.

Entrer

Entrer dans le détail de tous ces genres différents, vouloir en déterminer la nature, et en développer les regles, ce seroit entreprendre un ouvrage immense : ce seroit vouloir réunir en un seul ouvrage, tout ce que peuvent renfermer d'utile une infinité de traités volumineux ; et que deviendroit dans tant de discussions et de détails, le Style qui est le seul objet que nous ayons en vue dans ce Traité ? Mais s'il est évident qu'il y auroit de la folie à vouloir tout dire, il ne l'est pas moins qu'il étoit important d'indiquer tous ces genres divers, afin de faire sentir que chacun d'eux a, relativement au Style, des regles particulieres qu'il faut connoître à fond, lorsqu'on veut l'employer.

Le Style, avons-nous dit, est la maniere d'exprimer ses pensées ; maniere qui doit essentiellement être convenable, et dont l'une des convenances les plus nécessaires, est celle qui le met en accord parfait avec la forme que l'on veut donner à son ouvrage, c'est-à-dire, avec le genre que l'on choisit. Or ces formes pouvant varier à l'infini, different plus ou moins les unes des autres. Il y en a qui sont incompatibles entr'elles ; d'autres se rapprochent davantage, et semblent se mettre en contact sur quelques points, et quelquefois s'allier ensemble, et n'être que des nuances les unes des autres ; et delà les regles géné-

rales ou communes, et les regles particulieres ; regles plus nombreuses que ne l'imaginent les personnes peu instruites, et plus importantes que ne le croyent les auteurs médiocres ; regles enfin qu'il faut avoir bien étudiées pour être assuré de pouvoir les suivre.

La prose en général ne paroît d'abord être assujettie qu'aux regles communes de la grammaire et du goût ; tandis que la poésie est évidemment et de plus astreinte à d'autres regles qui lui sont particulieres, et sur-tout à une mesure et à une cadence fixe et déterminée ; cadence qui résulte de l'harmonie ; et mesure qui est consignée dans nos traités de versification, et mieux encore dans la pratique de nos auteurs les plus estimés.

Mais le vers, même le plus harmonieux et le plus parfaitement mesuré, ne forme pas seul la nature de la poésie ; il n'en est que le corps, dont il faut chercher l'ame dans l'imitation fidelle et embellie des objets les plus capables d'affecter agréablement l'imagination et le sentiment. Cette observation a fait distinguer trois sortes de poésies ; celle des choses, celle du Style, et celle du vers. La premiere consiste dans le choix que l'on fait des choses les plus capables d'affecter l'imagination et le sentiment : la seconde consiste dans le choix des expressions et des tours les plus propres à

rendre fidélement, et même à embellir les choses que l'on veut imiter ou exprimer : enfin la troisieme consiste, comme nous l'avons dit, à soumettre le langage aux regles générales de l'harmonie, et aux regles particulieres de la versification usitée dans la langue que l'on parle. Si on retranche la poésie du vers, on aura ce qu'on appelle la *prose cadencée ou poétique ;* telle qu'on la voit dans quelques romans héroïques, et dans les plus célebres morceaux d'éloquence : mais nous ne croyons point que ces sortes d'ouvrages, qui réunissent les deux principales parties de la poésie, puissent être comptés parmi les poëmes : car, s'il est vrai qu'ils ne different que du plus au moins des poëmes proprement dits, il est vrai aussi que tous les ouvrages en prose, quels qu'ils soient, sont dans le même cas. D'ailleurs, que l'on remonte à la naissance de la poésie ; on verra que tous les poëmes ont été originairement destinés à être chantés, et que l'on peut effectivement chanter ce qui est en vers ; au lieu que la plus belle prose ne peut jamais être que déclamée : enfin l'ame humaine séparée du corps qu'elle animoit, cesse d'être l'homme ; et nous croyons de même que les plus belles pensées, exprimées de la maniere la plus parfaite, ne sont véritablement de la poésie, qu'autant qu'elles sont revêtues de ce qu'on appelle la forme

du vers. L'auteur qui n'a d'autre mérite que de suivre les regles de la versification, n'est qu'un versificateur, ou qu'un rimeur : celui qui y joint la poésie du Style, est un homme d'esprit et de goût : mais il faut réunir les trois classes pour être un poëte. Ai-je besoin d'observer qu'en refusant de compter parmi les véritables poëmes, les ouvrages qui sont écrits en prose poétique, je suis bien loin de vouloir les déprimer ? Tout ce que j'en ai dit prouve le contraire. Je pense qu'ils forment un genre particulier et distinct, genre précieux, susceptible des plus grandes beautés, et qui nous a fourni plus d'un chef-d'œuvre ; mais qui n'est pas plus un genre poétique, que la marche théâtrale n'est une danse, et que le dessin le plus parfait n'est un tableau : la forme en un mot, n'est pas complétement la même ; donc le genre differe.

On se persuade souvent que dans les choix que la poésie exige, on ne doit admettre que du sublime, du grand, ou au moins du noble et de l'extraordinaire : c'est une erreur. Ces choix dépendent sur-tout de la nature des genres que l'on adopte. La poésie de Moliere differe infiniment de celle de Corneille ou de Racine : mais est-elle moins admirée ? est-elle moins admirable en général ? Cet exemple seul, prouve combien il est essentiel de

ne pas confondre l'idée d'une espece particuliere avec l'idée générique, plus étendue. La prose et la poésie pourroient se comparer, quant aux genres qu'elles embrassent, à deux familles très-nombreuses, dans chacune desquelles tous les individus different sensiblement les uns des autres, en même temps qu'ils ont et qu'ils conservent entr'eux, des traits communs qui les rapprochent. Si vous prenez les traits communs pour caractériser les individus, ou les traits individuels pour caractériser les familles, vous confondez tout, et ne nous donnez que des erreurs.

En évitant d'entrer dans de plus grands détails sur les regles de chaque genre, article d'ailleurs, auquel nous reviendrons dans la suite de cet ouvrage, nous ne devons pas au moins nous dispenser d'examiner et de faire sentir l'effet que les genres principaux ou formes plus remarquables des ouvrages de littérature, doivent naturellement produire. Mais pour parvenir à nous faire entendre plus facilement, sans risquer de nous trop éloigner de notre sujet ; qu'il nous soit permis de recourir à une comparaison, et d'en substituer l'image aux idées abstraites où cette nouvelle recherche nous conduit : examinons les différents choix qu'un peintre occupé de son art, est obligé de faire, lorsqu'il veut entreprendre quelqu'ouvrage.....

1°. Son premier soin est sans doute de choisir un sujet qui puisse plaire ou intéresser. Un sujet est intéressant lorsqu'il nous importe de le posséder, lorsque sa possession nous promet quelqu'avantage, et qu'il excite ou satisfait le desir et la passion. Un sujet est propre à nous plaire, lorsqu'il nous récrée, ou nous amuse par quelqu'agrément particulier. C'est ce que quelques auteurs ont voulu indiquer en divisant les sujets, en sujets intéressants et en sujets piquants. Le peintre fera le choix le plus heureux, si son sujet peut tout-à-la-fois nous attirer, et nous attacher à ces deux titres : à mesure qu'il restera au-dessous de ce double but, son choix sera toujours moins parfait ou plus défectueux.

2°. Lorsque le choix du sujet est arrêté, il faut que le peintre se détermine sur la maniere de le représenter ; c'est-à-dire, qu'il décide s'il se contentera de nous retracer l'image des objets sous une seule et même couleur, comme on le voit dans les ouvrages dessinés au crayon ou à l'encre de la Chine ; ou bien s'il multipliera, choisira, et assortira diverses couleurs dans un même tableau.

3°. Il faut également que le peintre choisisse entre nous offrir l'image ou la figure des objets, sans marquer ni distance ni proximité, comme on le voit dans les

ouvrages faits à vue d'oiseau, dans les plans, et même dans un grand nombre de portraits; et entre-fixer plusieurs points de distance ou de proximité, afin de placer, sur ces derniers points, les objets de son tableau, et les rapprocher de nous, et de porter sur les plans écartés ou enfoncés, les objets accessoires et les ornements; comme on le voit dans tous les ouvrages dont les vrais peintres se glorifient le plus.

4°. Le peintre décidera ensuite s'il veut laisser dans un état isolé, la figure qui nous retracera son sujet, supposé qu'il n'ait qu'une figure; ou s'il la composera avec d'autres qui forment un groupe.

5°. Enfin, il choisira des attitudes ou froides et insignifiantes, ou expressives et plus ou moins passionnées ou gracieuses.

Substituons le littérateur au peintre; plaçons-le dans les mêmes positions; et voyons, en le suivant dans les déterminations qu'il aura à prendre, ce qui résultera des choix qu'il pourra faire....

1°. Les sujets propres à éclairer notre esprit, ou à former notre cœur, sont les sujets vraiment intéressants: ceux qui ne sont propres qu'à occuper notre imagination, et qu'à nous récréer par le burlesque ou l'extraordinaire, ou le comique, ou le plaisant, ou le gracieux, sont les sujets amusants: mais il faut

observer que souvent un même sujet peut appartenir à l'une ou à l'autre de ces deux classes, selon le point de vue sous lequel il est considéré, et selon la maniere dont il est traité; ce qui n'empêche pas néanmoins, qu'il ne soit de sa nature, et en général, de l'une plutôt que de l'autre. Toutes les distinctions de *genres* qui ne portent que sur la matiere que l'on traite, naissent de cette premiere division : ce sont aussi celles que l'on suit le plus communément dans l'arrangement des livres d'une bibliotheque. Nous n'avons pas besoin de dire que plus l'auteur est jaloux d'obtenir une prompte célébrité, plus il s'attache aux sujets propres à plaire ou à récréer; et que plus il est curieux de se rendre utile et de s'assurer une gloire durable, plus il s'applique à des sujets intéressants.

2°. Si l'auteur, toujours clair et correct, ne varie point son ton; que dans sa marche uniforme, il nous développe son sujet avec exactitude et fidélité, mais sans vivacité, sans variété, sans ornement, et sans ame; ses productions ressembleront aux dessins faits à l'encre de la Chine, ou au crayon. Pour la perfection de l'ouvrage que l'on entreprend, il faut savoir multiplier ses couleurs; il faut les choisir selon la pensée et le sentiment qu'il est à propos d'exprimer; il faut les assortir

de maniere qu'en frappant les yeux par leur éclat et leur convenance, elles se rapportent toutes à un même ton, et qu'elles nous offrent le charme de la variété sans s'écarter de la vérité, soit dans leurs nuances, soit dans leur combinaison. On peut même ajouter encore à ces premiers avantages, en relevant les couleurs naturelles des objets, par une vivacité, par une richesse, par une magnificence rare, mais non contraire à la nature des choses : c'est ce que l'on voit dans la prose cadencée, dans la haute éloquence, et sur-tout dans la poésie : la belle poésie est ici ce que sont en peinture, les chefs-d'œuvres de Rubens, et des autres grands maîtres les plus célebres par leur coloris.

3°. Les ouvrages où l'auteur traite sa matiere sans se montrer lui-même, sans se faire remplacer par quelqu'autre personnage connu, sans adresser la parole à ses lecteurs ; en un mot, sans placer personne sur la scene qu'il nous ouvre, sont comme les plans faits à vue d'oiseau : tels sont la plupart des ouvrages où l'on traite des éléments ou des principes des sciences, et des regles des arts. Il faut pour autoriser à choisir ce genre, qui est nécessairement froid, que le sujet lui-même exige une grande simplicité dans la méthode, un ordre bien marqué et bien régulier dans la marche, et une profonde méditation

dans laquelle tout ce qui pourroit affecter l'ame, causeroit des distractions nuisibles. Par-tout ailleurs, l'auteur doit chercher à intéresser directement ceux à qui il parle, en se montrant lui-même à leurs yeux, ou en se faisant remplacer par quelque personne plus propre à se concilier l'attention, et même en apostrophant et en interrogeant ses auditeurs ou lecteurs : par-là il nous rapproche de son sujet, qu'il met, pour ainsi dire, sous nos yeux et au milieu de nous. C'est ce que font souvent et du moins autant qu'ils le peuvent, les historiens, et sur-tout les orateurs ; en un mot, tous ceux qui s'écartent de la méthode purement didactique.

4°. Dans les récits, on ne nous présente qu'un seul objet dans un même tableau : cette méthode est la plus convenable, lorsque chaque objet précede ou suit d'autres objets avec lesquels il fait en quelque sorte gallerie, et que l'on ne pourroit réunir sans confusion d'idées, ou sans contrariété d'intérêts. Dans le discours, le sujet et la personne qui parle, font une sorte de grouppe avec ceux à qui le discours est adressé : on conçoit combien l'effet en est plus grand et plus sûr. Dans les ouvrages dialogués, il y a encore plus de personnages sur la scene : chacun d'eux, ou au moins le personnage

principal en devient plus intéressant ; et le spectacle offert à nos yeux, outre qu'il est plus riche et plus varié, nous attache davantage. Si on peut en même temps nous placer nous-mêmes au milieu de ce grouppe, comme dans les pieces de théâtre, on a saisi la forme la plus heureuse et la plus parfaite.

5°. Cela est vrai, sur-tout lorsque l'auteur sait en même temps animer ses objets, les peindre en action, les placer dans des situations agréables ou pénibles, en un mot intéressantes ou piquantes, et tirer de ces situations, des sentiments aussi énergiques que vrais, et aussi convenables dans leur rapport avec nous, que dans leur rapport avec le sujet. Une passion foible en pareil cas, est toujours une grande imperfection : c'est le contraste déplaisant et ridicule que nous offrent des effets minutieux et inutiles, produits par le concours et tout l'appareil des causes les plus puissantes.

Des situations intéressantes ne peuvent pas convenir à des sujets indifférents ou froids : un grouppe d'objets qui seroient disparates entr'eux, ou qui même ne gagneroient rien à leur réunion, deviendroit absurde et embrouilleroit toutes nos idées : le coloris de la poésie ou de la prose cadencée, employé sur un sujet trivial, feroit un effet burlesque.....

Ainsi, toutes les formes ne conviennent pas également à tous les sujets ; et c'est au jugement et au discernement des auteurs, à choisir les genres selon les sujets, ou les sujets selon les genres ; et les uns et les autres selon les talents qui les distinguent, le but qu'ils se proposent, et les circonstances où ils se trouvent. Mais quel que soit le choix que l'on fera à cet égard, il faut maintenir le caractere que l'on se propose de donner à ses écrits ; ne pas s'écarter de la forme sous laquelle on les présente d'abord ; et par conséquent suivre fidélement les regles du genre que l'on adopte, et en soutenir le ton ; sous peine d'être convaincu de foiblesse et d'inconséquence ; sous peine de n'avoir qu'un Style discordant et déplacé, que le lecteur flétrit par ses sarcasmes, ou qu'il dédaigne avec mépris.

ARTICLE IV.

De la Langue dans laquelle on écrit.

IL n'est point de LANGUE qui, en conséquence ou en conformité de ses éléments particuliers et déterminés, n'ait ses principes, son génie, son caractere, ses procédés, sa marche, ses regles, ses exceptions, ses irrégularités, ses caprices, ses beautés, et ses défauts; toutes choses dont le Style se ressent nécessairement.

Une *Langue* est la totalité des mots adoptés par un peuple, et la maniere établie par l'usage de les employer, pour communiquer ses idées et ses affections ou sentiments.

Par *premiers éléments* d'une langue, j'entends les sons qu'elle adopte, les mots qu'elle en compose, et les formes dont elle rend ces mots susceptibles.

Les *principes* d'une langue sont les maximes générales qui en présentent les vues, et en indiquent d'avance les usages : ils établissent le génie de la langue, et découlent de ses premiers éléments.

Le *génie* d'une langue est l'esprit de cette langue, l'effet général et immédiat de ses principes, et par conséquent la source ou

la cause générale et immédiate de sa marche et de ses regles, sur-tout de ses regles favorites, et de ses principes dominants et les plus analogues entr'eux.

Le *caractere* d'une langue est ce que cette langue a de propre et de distinctif dans toutes les parties qui la composent : il est comme la physionomie que donnent à cette langue tous ses traits réunis. Le génie naît des ressources de la langue, dont il fixe les goûts particuliers ; et le caractere résulte de la maniere dont elle profite de ses ressources, et satisfait ses goûts ; l'un nous montre ce qu'elle peut et ce qu'elle aime ; et l'autre ce qu'elle produit et ce qu'elle est. Quand on parle du génie d'une langue, on se borne à deviner les effets en étudiant les causes : quand on parle du caractere, on ne remonte aux causes, qu'autant qu'on les découvre dans les effets : l'un ne nous fait connoître la langue, que dans sa puissance et ses penchants, les plus heureux ou les plus marqués ; l'autre nous arrête également sur ce qui lui est naturel en bien et en mal.

Les *procédés* d'une langue sont les moyens que cette langue emploie : ils embrassent tout ce qui est analogue à sa marche, ou prescrit par ses regles : ils nous conduisent à une maniere d'opérer, dans laquelle la langue suit son caractere, et nous révele son génie.

La *marche* d'une langue est le résultat de ses principes, en ce qui concerne l'ordre et l'arrangement des mots et des phrases dans le discours.

Les *regles* d'une langue sont les maximes particulieres et de détail, qui réunies ensemble, forment le code de cette langue : elles ne sont que le développement de son génie, et l'application de ses principes. L'uniformité constante des procédés et de la marche d'une langue, dans les circonstances analogues entr'elles, acquiert à nos yeux, à mesure que nous l'observons, l'autorité sacrée de loi ; et ce sont les loix de cette espece, que les regles expriment.

Les *exceptions* sont les usages qui s'écartent des regles par des raisons justes et connues.

Les *irrégularités* sont des exceptions bien établies par l'usage, bien formellement contraires aux regles les plus généralement avouées, mais exceptions dont les motifs sont inconnus, ou paroissent peu importants.

Les *caprices* sont des irrégularités plus isolées et plus frappantes, qui semblent s'éloigner des maximes ou regles favorites de la langue, sans raison valable, ou au mépris des raisons les plus fortes.

Les *beautés* d'une langue sont les effets heureux ou desirables que produisent ou peuvent produire les regles, les exceptions,

et même les irrégularités et les caprices de cette langue, ainsi que le choix et la combinaison de ses divers éléments.

Les *défauts* d'une langue enfin, sont les inconvénients, ou les effets défavorables des mêmes causes.

C'est en conséquence de la nature ou de la détermination de tous ces objets considérés isolément, ou combinés ensemble, qu'il arrive nécessairement ou naturellement que les langues sont libres ou contraintes, lentes ou rapides, faciles ou pénibles à manier, variées ou monotones, et fermes ou incertaines; c'est delà qu'il arrive que l'une est plus harmonieuse et plus sonore, l'autre plus sourde et plus sifflante; l'une plus molle et plus douce, l'autre plus dure et plus roide; l'une plus pauvre, l'autre plus riche; l'une plus coulante et plus claire, l'autre plus embarrassée et plus obscure; l'une plus énergique et plus serrée, l'autre plus foible et plus traînante ou diffuse; l'une enfin plus élégante et plus polie, l'autre plus âpre et plus fiere. C'est pour toutes ces causes, en un mot, qu'ici l'usage admet ce qu'il rejette ailleurs, tant en ce qui concerne les mots, qu'en ce qui tient à leur construction. Dans quel labyrinthe toutes ces causes d'influence ne nous conduiroient-elles pas, si nous voulions les suivre dans tous les détails qu'elles peuvent nous offrir!

Pour

Pour ne pas nous y égarer, bornons-nous à recueillir quelques notions générales sur toutes les langues, et les principaux traits particuliers de la nôtre.

1°. « Le peuple fait les langues, qui » sont ensuite *fixées* par les bons écri- » vains, et *réglées* par les philosophes, dit » d'Alembert... » Sans doute que d'Alembert mettoit les bons grammairiens à la tête des philosophes dont il parloit; et que par *fixer*, il entendoit *perfectionner* : car *Vaugelas*, les Solitaires de Port-Royal, Dumarsais, et d'Olivet ont plus contribué à *régler* notre langue que tous nos autres philosophes; et les langues ne sont véritablement *fixées* que quand elles ne sont plus. La langue latine n'a été fixée par Cicéron, Horace, et Virgile, que long-temps après qu'on ne parloit plus comme eux.

Si le peuple seul fait les langues, il s'ensuit que chaque langue participe nécessairement du caractere de la nation qui l'a faite, ainsi que des talents qu'on y cultive, des succès qu'on y obtient, et du goût qui y regne. Ce n'est que par ces différentes causes réunies, que l'on explique comment et pourquoi la langue grecque est mobile, riche, sonore, vive, pittoresque, et toujours agréable; la latine, mâle, fiere, et vigoureuse; l'allemande, dure dans ses éléments, simple dans son abondance, sérieuse dans son ton naturel,

et lente ou même compliquée dans sa marche ; l'angloise, âpre, énergique, hardie, et plus riche des dépouilles étrangeres, que de son propre fonds ; l'espagnole, imposante et grave ; et l'italienne fine, délicate, molle, et facile.

Plus le caractere d'une nation est prononcé ou inflexible, moins celui de sa langue est propre à se plier aux différents modes du Style : chez une nation qui seroit toujours la même, la langue n'auroit qu'un ton, et ne conviendroit qu'à un seul genre. Cette observation nous offre une des principales sources du génie et du caractere particulier des langues : elle nous offre la cause la plus frappante de la différence des goûts distinctifs des nations, et de leurs succès plus marqués dans certains genres de littérature : elle nous dit pourquoi l'Espagnol aime à répandre sur tous ses écrits, autant de noblesse, de dignité, et de pompe que son sujet peut le lui permettre ; pourquoi l'Italien creuse tous les objets, pour en retirer de préférence des idées fines et déliées ; pourquoi les Allemands ont obtenu des succès plus assurés en s'attachant aux genres raisonneurs ou descriptifs ; et pourquoi des idées insolites, originales, et même fantasques, sont en Angleterre, des idées favorites, et pour ainsi dire, nationales.

La langue d'un peuple dont le caractere

est circonscrit et bien déterminé, ne peut donc jamais convenir aux nations d'un caractere décidément opposé. Si donc il est des langues qui puissent parvenir à une sorte d'universalité, ce ne peut être que celles des peuples qui ont tout-à-la-fois dans leur caractere, assez de souplesse pour se rapprocher des autres peuples ; et dans leurs talents et leurs productions, assez de mérite et de succès, pour exciter une émulation générale : l'étendue du commerce, une grande célébrité, l'éclat de la gloire, font desirer à tout le monde de s'identifier en quelque sorte avec ceux qui réunissent de si précieux avantages ; et la langue de ces hommes admirés ou enviés, est le plus nécessaire ou le plus naturel de tous les moyens de rapprochement auxquels on puisse recourir. Mais si une langue n'a pas dans son caractere, des qualités qui sympathisent avec toutes les ames ; si au contraire elle blesse tous les esprits, et heurte les opinions reçues ; aucun titre, aucun secours, aucune puissance ne pourra la faire admettre, ou du moins lui maintenir l'universalité qu'on paroîtra d'abord lui avoir assurée. Que l'on juge de ces réflexions par l'application qu'on en peut faire à la langue françoise dans les temps modernes, à la langue grecque chez les anciens, et à la langue latine, dont l'adoption fut un joug imposé aux vaincus, qui ne la re-

çurent que pour la corrompre et l'anéantir.

Par-là même que les langues sont intimement liées au caractere des peuples auxquels elles appartiennent, il est encore évident que rien ne peut les sauver de l'instabilité naturelle des choses humaines : elles varient nécessairement tant qu'elles sont usuelles : elles s'assouplissent aux mœurs, aux goûts, et au ton de chaque siècle. D'ailleurs, l'emploi même qu'on en fait les use : le mot figuré le plus brillant, devient familier, terne, et trivial : le terme propre devient commun et insignifiant; le tour le plus animé devient froid ; l'epithete forte devient vague et parasite ; l'élégance perd sa fleur, et le Style tout son éclat ; le temps, en un mot, ôte aux langues que l'on parle, leurs couleurs, leur énergie, et leurs agréments : pour y suppléer, on exagere, on se guinde, on devient faux et outré; le goût se dépraye, et les langues ainsi énervées ou corrompues, finissent par ne plus conserver que les éléments informes de celles qui doivent leur succéder.

2°. Cette légere esquisse de l'histoire des langues en général, nous conduit naturellement à l'histoire particuliere de la langue françoise ; de cette langue si différente d'elle-même, lorsqu'on la considere d'abord dans son origine et dans sa longue enfance, et ensuite dans l'état de per-

fection où le temps, la fortune, le caractere, et le génie de la nation l'ont élevée.

Cette langue n'est dans ses premiers éléments, qu'un résultat bizarre, composé de la langue celtique, que Justinien comparoit au cri des corbeaux ; de la langue grecque, qui sans doute l'adoucit un peu à l'époque des colonies phocéennes, et qui lui a encore rendu le même service à l'époque de la renaissance des lettres; de la langue latine, naturellement dure, et que nos ancêtres n'ont adoptée que vers le temps où elle s'est corrompue, et où par conséquent elle est devenue plus raboteuse encore ; des langues du nord, dont le génie barbare a tronqué nos mots, et détruit notre syntaxe ; des langues orientales, qui du temps des incursions des sarrazins, et de la folie peut-être inévitable des croisades, ont jetté une nouvelle bigarrure sur ce fonds déja si informe ; de la langue espagnole qui, durant de si longues guerres, nous a donné plus de formules cérémonielles que de dignité ; et de la langue italienne, qui du temps du schisme de Rome, du temps de nos conquêtes et de nos défaites au delà des monts, et de celui du regne des Médicis en France, a plutôt énervé qu'adouci notre langage.

Il n'est aucune de ces langues étrangeres qui ne nous ait fourni un grand nombre d'expressions ou de termes insolites alors

pour nos oreilles, et de tournures non moins insolites pour nos esprits : mais quatorze cents ans d'efforts et de travaux suivis, pour préparer et décider, ou ensuite affermir l'existence de la langue que nous avions à tirer de ce chaos, ont donné à cette même langue, les occasions, le temps, et les moyens de se rapprocher peu à peu du génie de la nation, et d'établir une sorte d'analogie, et même d'homogénéité entre tant d'éléments disparates, en les soumettant tous les uns après les autres, aux formes particulieres qu'elle s'est appropriées, et qui lui conviennent. Mille institutions nationales, qui telles que la chevalerie, ont eu une si grande influence sur les mœurs; tant de modes accréditées ou de goûts dominants qui, semblables à la longue vogue des troubadours, n'ont pas produit des effets moins sensibles; mais sur-tout les qualités particulieres qui rendent le peuple françois plus social que tant d'autres peuples; ces différentes causes, jointes aux causes secondaires qui en sont les effets plus ou moins immédiats ou nécessaires, ont amené cette langue, si défectueuse et si vicieuse dans ses premiers éléments, à un point de perfection qui la fait compter parmi les langues les plus belles du monde connu.

Si donc la connoissance de sa formation lente et pénible a pu autoriser Voltaire à

dire que « c'est une gueuse fiere, à laquelle » il faut encore quelquefois faire l'aumône » malgré elle ; » ne pouvons-nous pas répondre avec plus de raison, à ce patriarche de notre littérature moderne, que façonnée par le génie flexible, adroit, délicat, sensible, élevé ou profond de tant de grands hommes, et de lui-même, elle est parvenue à se plier à tous les genres et à tous les tons, selon les sujets, les personnes, et les circonstances? Simple et presque monotone, ignorant le superflu, et ne connoissant d'autre loi que celle d'être claire et franche, à cette époque déja si éloignée de nous, où l'on ne parloit que pour se faire entendre ; elle trouve aujourd'hui en elle-même, quand il le faut, tout l'éclat de la richesse, et la pompe du luxe. Si elle a l'attrait du plaisir à peindre, elle réunit à la naïveté ou à la finesse, et à la douceur ou à la vivacité, la gaieté, la variété, et l'élégance : si c'est le bel-esprit qui l'emploie, elle devient fine, légere, et même au besoin, singuliere et originale, sachant également répandre les charmes des graces sur l'austere vérité, comme sur les formes entortillées du mystere : grande et majestueuse avec Bossuet et Corneille, noble et philosophique avec Buffon, éloquente et ferme avec Bourdaloue, touchante et persuasive avec Massillon, abondante en sentiments élevés et délicats avec Racine, douce et sensible avec Fénélon,

véhémente et terrible avec Crébillon, pathétique et fleurie avec Voltaire; naïve avec Lafontaine, précise et réguliere avec Boileau, comique avec Moliere, pittoresque avec la Bruyere, hardie avec Montaigne, nombreuse avec Balzac et Malherbe, harmonieuse avec Fléchier et le premier des deux Rousseau, pleine de chaleur et de force avec le second, de décence et de dignité avec d'Aguesseau, d'une énergie noble avec Montesquieu, et d'une énergie franche et piquante avec Piron; ingénieuse avec Fontenelle, Gresset, Bernis, et tant d'autres; familiere et choisie, causante, vive, et légere ou fine avec Sévigné, toujours variée et toujours convenable avec Paschal, et même avec la plupart de nos auteurs; elle a su s'approprier tous les caracteres, et saisir toutes les nuances; au point que mille qualités précieuses qui ailleurs ont immortalisé tant d'écrivains célebres, ne sont plus chez elle que des qualités ordinaires et communes; mérite d'autant plus merveilleux, d'autant plus honorable, qu'il restera toujours à notre langue deux grands défauts qui, dans tous les temps, feront le désespoir des talents médiocres, comme ils ont souvent fait le supplice des talents les plus distingués; je veux dire, une marche naturellement un peu roide, et une prosodie trop foiblement nuancée, et presque sans metres et sans accents.

Après ce coup-d'œil rapide sur les langues, qui pourroit douter de l'influence qu'elles exercent nécessairement sur le Style ? Quelque étendus ou multipliés que soient les détails qu'embrassent tous les points de vue que nous venons d'indiquer, il n'en est aucun que l'écrivain ne soit obligé de connoître. Si l'auteur en néglige l'étude, il sera nécessairement incorrect, barbare, obscur, bas, et rébutant dans ses écrits : les termes y seront impropres ou burlesques ; les phrases incompletes ou inintelligibles ; le discours embarrassé et obscur, ou incohérent ; et les sons durs et discordants : cependant, pour obtenir quelque succès, il faut que le Style soit fondé sur cette propriété des termes, des tours, du coloris, et des sons, qui seule peut l'assortir aux idées, au sujet, aux images, au genre, au mouvement de l'action qu'on décrit, à la passion qu'on veut rendre, et au génie de l'auteur : il faut savoir éviter les vices auxquels la langue dont on se sert, est encline, si j'ose m'exprimer de la sorte; et racheter toutes les imperfections qu'elle peut avoir, par des beautés qu'elle puisse admettre.

N'oublions pas que dans une même langue, il y a, pour ainsi dire, autant de langues différentes que de genres, et qu'il faut savoir les distinguer de maniere à ne jamais les confondre, à ne jamais em-

ployer l'idiôme d'un genre, quand on écrit dans un genre opposé. Certainement Moliere, Lafontaine, Racine, Boileau, Rousseau le lyrique, Voltaire, etc., ont tous parfaitement saisi et suivi le génie de leur langue : mais pourroit-on, sans violer toutes les regles du goût, attribuer à l'un d'eux, le Style d'un autre ? N'en résulteroit-il pas un mêlange ridicule et discordant ? Essayez de transporter dans les ouvrages de Racine, les gallicismes qui nous plaisent le plus dans les ouvrages de Moliere ; prêtez à Boileau ceux du bon Lafontaine ; échangez en un mot, les gallicismes qui appartiennent au genre gai, contre ceux que le genre sérieux se réserve ; ou bien ceux qui sont propres au genre naïf, contre ceux qui caractérisent le genre noble ; et vous jugerez de l'importance de cette observation.

Mais pour saisir tant de nuances, et les bien distinguer, jusqu'où ne doit-on pas porter la connoissance de la langue qu'on emploie ? Quelle attention ne faut-il pas donner à chaque mot, à chaque syllabe ? Il faut, pour ainsi dire, compter et peser jusqu'aux lettres ! Il faut s'être appesanti cent fois sur la masse infinie des détails ; d'autant plus qu'il s'agit ici, non d'une connoissance purement spéculative, semblable à celle que l'on peut avoir d'un objet éloigné de soi ; mais d'une connois-

sance pratique et usuelle, d'où puisse naître une sorte d'instinct ou de goût tout formé, qui nous dirige sans peine, et presque sans que nous y songions. Il faut en un mot, une étude coupée, ou plutôt aidée par un fréquent exercice, et soutenue, perfectionnée et dirigée par les facultés les plus heureuses et les mieux développées; par les facultés de l'esprit, qui font que l'on voit bien; par les facultés de l'ame qui sement par-tout la vie, et par-tout réveillent la sensibilité; par les facultés qui caractérisent le goût, et qui sans cesse nous rappellent à ce qu'il y a de plus parfait; et enfin par cette imagination féconde, originale, et mesurée, qui enrichit les objets, des couleurs les plus agréables ou les plus vraies, ou les plus brillantes, ou les plus vives, ou les plus variées, et toujours les plus convenables et les mieux assorties.

Parmi les nombreux écueils qui se présentent ici de toutes parts, et qu'il est quelquefois si difficile d'éviter, nous en distinguerons trois qu'il est sur-tout essentiel de faire remarquer, et par le court examen desquels nous allons terminer cet article.

1°. Quelques auteurs s'en tiennent aux connoissances que le seul usage de la langue peut leur avoir données. Faut-il leur prouver que le langage usuel de la conversation est trop négligé pour pouvoir suffire à celui qui écrit; que même dans les lettres

les plus familieres, il en résulteroit un Style insoutenable ; que lorsqu'on nous dit qu'il faut écrire comme on parle, on suppose que l'on parle comme on devroit écrire, ce qui n'est presque jamais vrai, ce que même on ne pourroit faire habituellement sans tomber dans une affectation très-ridicule ; que cette vieille maxime *qu'il faut écrire comme on parle*, doit s'entendre, seulement du *naturel*, et non de la *correction* du Style, ou bien qu'elle est fausse et dangereuse ; que la conversation permet et même exige, sous peine de passer pour pédant, une infinité d'ellipses, d'inversions, et mille constructions imparfaites, auxquelles le ton de la voix, l'air, et le geste suppléent, mais qui, transportées dans un écrit, produiroient un Style équivoque, embarrassé, sans caractere, et sans suite ?

2°. D'autres auteurs, sur-tout parmi les étrangers, se persuadent qu'il leur suffit d'avoir étudié les regles de la langue dans les grammaires ; comme si les grammairiens disoient tout ou pouvoient tout dire. Eh ! ne suffit-il pas d'ouvrir les livres de ces écrivains semi-barbares, pour être frappé de l'erreur où ils tombent, et pour se convaincre que jamais les regles ne sont assez justes ou assez générales pour prévenir toutes les fautes ; que jamais elles n'embrassent tous les détails ; que du

moins elles ne suffisent pas pour nous conduire à ce naturel, à cette aisance, à cette légéreté, et à ces expressions originales, que la conversation seule peut nous donner ; que toujours le Style de ceux qui s'en tiendroient aux leçons muettes des livres, seroit dur, embarrassé, roide et contraint, foible et monotone ; que la valeur précise des mots, et des tournures les plus indifférentes en apparence, et cependant les plus essentielles à bien connoître, ne peuvent être senties qu'à l'aide des conversations fréquentes que l'on a avec les personnes qui parlent le mieux ; et que sans cet usage assidu, joint aux réflexions qu'il peut seul nous fournir, il est impossible de devenir un bon écrivain, quelque distingués que soient d'ailleurs les talents que l'on possede.

3°. D'autres enfin, guidés par un génie ennemi du joug et de toute contrainte, prétendent pouvoir remettre, pour ainsi dire, la langue dans le moule ; la plier en tout à leur goût particulier ; et lui donner par une entreprise, téméraire plutôt que hardie, un caractere nouveau auquel peut-être elle répugne. Ils citent pour garants, Montesquieu et quelques autres auteurs, qui, disent-ils, ont donné à la langue françoise, une énergie qu'elle ne connoissoit point avant eux. Mais ignorent-ils, ou feignent-ils d'ignorer, que Montesquieu

avoit étudié sa langue pendant toute sa vie, et dans le monde et dans les livres; qu'il n'avoit rien négligé de ce qui pouvoit former et perfectionner en lui le goût et le talent; qu'il avoit toujours eu l'attention de réunir les préceptes des grands maîtres, les avantages de la pratique, et les secours de la méditation; et qu'en un mot, ce n'est que par ces différents moyens qu'il a trouvé dans sa langue, cette énergie qu'il ne lui a pas donnée, mais qu'il a su y découvrir, et qui jusqu'à lui, y étoit cachée, enveloppée, ignorée, et ne lui étoit pas étrangere?

A côté de Montesquieu, ou à sa suite, placez Montaigne dans un genre, Bossuet et Corneille dans un autre, Lafontaine dans un troisieme; ici Racine, Paschal, et Fénélon; là, Moliere, la Bruyere, et Sévigné; ailleurs Boileau et Rousseau, et tant d'autres qui leur ont succédé: toujours on vous fera la même réponse, et vous conclurez que ceux qui ont le mieux écrit, ont tous su joindre aux plus grands talents, une étude approfondie de leur propre langue. Que l'on ait des talents égaux aux leurs, et que l'on suive la même route qu'eux, l'on aura les mêmes succès: mais cela prouve encore combien il est nécessaire d'étudier et de consulter la langue que l'on emploie lorsque l'on veut écrire.

ARTICLE V.

Des qualités personnelles de l'Auteur.

Nous ne parlerons ici que des qualités relatives aux talents : ce que nous pouvons avoir à dire sur les autres, est renvoyé à l'article des circonstances.

Les qualités de l'écrivain, qui ont quelque rapport à ses talents, sont nécessairement comme empreintes dans ses ouvrages, puisque ces mêmes ouvrages n'en sont, pour ainsi dire, que le produit. Ces qualités peuvent se diviser en quatre classes; 1°. qualités naturelles ou originaires de l'esprit, qui forment nos facultés; 2°. qualités acquises de l'esprit, qui consistent dans nos connoissances; 3°. qualités naturelles ou originaires de l'ame, lesquelles constituent le caractere; 4°. et qualités acquises de l'ame, qui ne sont autre chose que nos habitudes.

1°. Qualités originaires de l'esprit.

Les qualités naturelles ou originaires de l'esprit, sont principalement, 1°. la *mé-*

moire; 2°. la *raison;* 3°. l'*esprit*, en prenant ce mot dans un sens plus spécial, très-connu en littérature ; 4°. et l'*imagination*. Nous verrons ailleurs les nombreuses sous-divisions qui peuvent se présenter à la suite de la seconde et de la troisieme de ces qualités : il nous suffit ici de donner une idée juste de toutes les quatre, et de faire sentir comment et jusqu'à quel point, elles influent sur le Style.

1°. La *mémoire* est une faculté par laquelle nous reproduisons à volonté ou dans les occasions opportunes, les idées ou images que nous avons précédemment eues. Cette faculté n'a pas le même degré d'intensité, d'activité, ou de valeur chez les uns que chez les autres ; nous avons chacun une mémoire plus ou moins étendue, plus ou moins facile, plus ou moins fidelle et nette, et plus ou moins tenace, selon la disposition des organes dont elle dépend : mais nous avons l'avantage singulier de pouvoir l'augmenter ou la fortifier en l'exerçant, et de ne pouvoir gueres la perdre au moins avant l'âge des infirmités, qu'en la négligeant. Cependant il faut observer que toutes les manieres d'exercer la mémoire, ne sont pas également bonnes : il y a ici comme par-tout, un choix à faire, et une méthode à suivre ; méthode fondée sur la nature même et les dispositions de nos organes, mais qu'il n'est

pas

pas de notre sujet de développer. Nous dirons seulement qu'à la suite de la correspondance qui se trouve sur-tout entre les fibres ou parties nerveuses de notre cerveau, la liaison, le rapport, et la connexion que la nature et les circonstances nous font appercevoir, ou que nous imaginons exister entre nos idées ou nos affections, sont la source et le principe, ou la cause de la mémoire : une chose en rappelle une autre, et nous en fait reconnoître l'image comme nous appartenant déja.

La mémoire influe nécessairement sur le Style : car si elle est heureuse, cultivée, et guidée par le bon goût et la raison, il est impossible que le Style ne se ressente pas des richesses qu'elle aura acquises, et qu'il ne devienne pas abondant et nourri ; comme d'un autre côté, si une grande mémoire surchargée de faits, prédomine chez un auteur, jamais le Style de ce dernier n'échappera au danger d'être traînant, désordonné, et diffus ; et comme en troisieme lieu, il sera sec, maigre, et décharné, si l'auteur manque de mémoire, ou ne l'a pas assez meublée.

2°. La *raison* est une faculté par laquelle nous saisissons non-seulement les idées et leurs rapports, pour en porter un jugement, mais nos jugements eux-mêmes pour les combiner entr'eux, et dis-

cerner par le raisonnement, ce qu'il y a dans les objets qui nous occupent, de convenable ou de déplacé, de vrai ou de faux, de juste ou d'outré, de nécessaire, d'utile, ou de nuisible. La *raison* est le guide de l'homme : c'est à elle à lui montrer le chemin qu'il doit suivre, et les motifs qui doivent le déterminer : elle appelle l'attention et produit la réflexion : elle retient l'homme trop vif, borne les plaisirs de l'homme voluptueux, adoucit le caractere de l'homme dur, excite l'homme trop lent, et affermit l'homme foible : en un mot, elle modere nos passions, et supplée à nos défauts.

On ne s'attend pas sans doute que je cherche à prouver combien cette faculté est indispensable à celui qui veut écrire. La *raison* de l'homme est plus ou moins active et prompte, ou lente et paresseuse ; nette et lucide, ou obscure et embarrassée ; ferme et forte, ou vacillante et foible ; solide et méthodique, ou légere et déréglée ; profonde et hardie, ou timide et superficielle ; étendue et cultivée, ou bornée, stérile, et incertaine. Et quel est celui de ces avantages ou de ces défauts qui puisse ne pas se fondre et se manifester tout entier dans les écrits d'un auteur, selon les mille nuances, et les mille combinaisons particulieres, dont les uns et les autres sont susceptibles ? Que faisons-nous

autre chose quand nous écrivons, que d'exprimer nos pensées ; c'est-à-dire, que de raisonner d'une maniere plus ou moins solide, ou de déraisonner d'une maniere plus ou moins absurde ? La *raison* seule a le droit de diriger notre plume : sans elle, nous n'avons rien à produire, ou nous extravaguons honteusement. En un mot, si comme nous allons le voir, cette *raison* si nécessaire et si importante, ne suffit pas pour rendre nos ouvrages agréables, elle seule du moins, doit en fournir le fonds et en surveiller la marche.

3°. Ce qu'on appelle *esprit* en littérature, n'est autre chose que la raison considérée dans ce qu'elle offre de plus délié, de plus fin, de plus subtil, et de plus délicat. La raison, dans le sens qu'on y attache ordinairement, ne présente les objets que dans leur masse ; elle s'arrête à ce qu'ils ont de plus sensible, de plus important, et de plus essentiel : l'esprit va plus loin ; il pénetre dans les replis les plus cachés, découvre les rapports les moins frappants, et saisit dans chaque chose ce qu'il y a de plus ingénieux. L'esprit est donc le raffinement de la raison ; c'est-à-dire, qu'il est toujours tout près d'en devenir l'abus. On perfectionne la raison en étendant sa sphere, ou en lui donnant plus de justesse et de précision. Le desir d'agrandir la raison peut nous jetter dans

le gigantesque et l'enflure : le desir de la rendre plus fine peut nous conduire à tous les défauts du bel-esprit.

Si le véritable et bon esprit est réuni à la raison, le Style devient piquant, ingénieux, délicat, et fin, sans rien perdre de ses qualités plus précieuses : que lui manque-t-il alors pour nous plaire ? Il joint ensemble l'agréable à l'utile ; mais si, à force de s'attacher aux petites conceptions, on néglige les grandes vues ; si l'on s'éloigne de sa route, et si l'on s'égare dans tous les sentiers détournés, pour ne perdre aucune des fleurs qu'on y apperçoit ; si l'on décompose tous les corps jusqu'à les réduire en atomes imperceptibles ; si l'on transforme tous les solides en feuilles légeres, fines, et transparentes comme la gaze ; que deviennent alors la vérité et la Nature ? n'y substitue-t-on pas l'erreur et l'illusion ? Les esprits si fins en un mot, sont-ils autre chose que des esprits faux ? Et que peut-on produire dans un égarement semblable, qui ne soit déshonorant pour soi-même, et funeste pour les autres ? Le Style des auteurs qui s'y abandonnent, peut-il ne pas être successivement ou tout-à-la-fois, entortillé, énigmatique, sautillant, décousu, froid, guindé, et toujours pénible ?

4°. L'*imagination* est dans *l'esprit de l'homme*, la faculté de former des images.

On forme les images au-dedans de soi-même, ou on les produit au-dehors : ces images ont pour objets des êtres séparés et individuels, ou des êtres réunis en grouppes, combinés entr'eux, et composant de nouvelles masses ; division qui nous fournit quatre sortes d'imaginations qu'il est utile de bien distinguer.

La faculté de former des images au-dedans de soi-même, et celle de les transporter dans le discours, s'exercent, 1°. sur des objets physiques et accessibles à nos sens, ou sur des objets qui n'offrent à nos sens aucune sorte d'impression ou d'action ; et 2°. sur des objets animés ou sans ame : 1°. sur des objets physiques, que nous ne représentons alors qu'en peignant avec autant de vivacité que de fidélité et de précision, leurs qualités sensibles les plus frappantes, soit par un heureux emploi des expressions propres et directes, soit par l'adoption d'expressions empruntées et analogues, qui nous font encore voir, entendre, ou toucher de plus près et plus distinctement, ces objets physiques qui occupent notre esprit ; 2°. sur des objets abstraits ou qui ne tombent point sous nos sens, en les revêtant d'un corps qui nous frappe, qui convienne à leur nature, qui remplisse nos vues, et dont le génie de la langue permette l'adoption et le choix ; 3°. sur des objets animés, en mettant leurs

facultés principales ou plus intéressantes, dans une action plus marquée, plus directe, plus puissante, et plus vive ; ou même en leur prêtant des facultés intellectuelles plus parfaites et plus transcendantes, ou plus touchantes que celles qu'ils ont déja ; 4°. enfin sur des objets inanimés, en leur donnant des sens, une ame, des pensées, et sur-tout une volonté et des passions.

La premiere de ces facultés, celle de former des images au-dedans de soi, est un don de la Nature : l'art ne peut la donner à ceux qui ne l'ont pas reçue ; aucun travail ne peut suppléer à son défaut ; car, qui peut se créer de nouveaux organes, ou changer ceux qu'il a reçus? La seconde, celle de transporter et reproduire ces images dans nos discours, suppose nécessairement cette premiere faculté : car nul ne donne ce qu'il n'a pas : mais combien les connoissances plus étendues, l'étude de la langue et des bons modeles, l'exercice et le bon goût ne sont-ils pas utiles et nécessaires pour assurer à cette seconde faculté, un développement convenable ? Cette même faculté qui n'embrasse, pour ainsi dire, que successivement des objets séparés et individuels, pour y attacher une sorte de réalité, et qui demande une langue assez riche en expressions pittoresques, pour

fournir à l'ame qui veut peindre, les couleurs vives et variées dont elle a besoin; cette faculté, ou si l'on veut, cette imagination de détail, fait l'un des plus grands charmes du Style : nul autre talent ne donne plus de valeur aux ouvrages de goût, lorsqu'elle est tout-à-la-fois dans ses productions, nette, vive, riche, féconde, variée, et guidée ou retenue par une raison saine, par un bon esprit, et par un goût épuré : c'est elle qui couvre de fleurs la route qu'on nous fait suivre, et qui à chaque pas récrée nos yeux par mille tableaux fideles, diversifiés, et agréables. L'auteur a souvent besoin lui-même de ce secours pour ne pas s'égarer dans ses conceptions abstraites ou profondes : peut-être qu'avec moins d'imagination, Mallebranche ne se seroit pas entendu : mais supposez que l'écrivain dépourvu de cette qualité brillante, ne s'égare jamais, et qu'il connoisse assez le labyrinthe où ses méditations et ses recherches l'engagent, pour pouvoir toujours se rendre compte des lieux où il a passé, et de ceux qui lui restent à parcourir; les lecteurs qui le suivent dans ce dédale obscur et embarrassé, peuvent-ils ne pas se perdre, s'il ne leur offre pas de proche en proche, une suite d'objets lumineux qui les éclairent et les dirigent ? Or, c'est l'imagination qui nous donne ces points

d'appui, ces repos, ces moyens de direction : si nous n'avons pas le secours de sa magie, les idées dont on nous fait parcourir le cercle, ne font sur nous qu'une impression foible, passagere, indéterminée, et insuffisante. Si vous n'avez pas cette aide à nous offrir, nous nous fatiguons à vous suivre ; nous nous épuisons en efforts superflus ; nous marchons dans les ténebres ; nous tombons dans des précipices, ou nous n'embrassons que des phantômes : contention forte et continue, peine et ennui, peu de progrès et mille dangers, que faudroit-il de plus pour nous décourager et nous rebuter ? Partout où l'imagination manque, le Style est sec, foible, terne, décharné, pauvre, obscur, et languissant ; comme par-tout où l'imagination trop forte et déréglée se trouve abandonnée à elle-même, et se livre sans frein aux illusions qu'elle enfante, le Style ne peut être que diffus, exagéré, fantasque, et non moins vagabond et superficiel qu'éblouissant.

La quatrieme sorte d'imagination, selon la premiere des deux divisions que nous avons indiquées, la sorte d'imagination qui forme des grouppes, compose des masses, combine des plans, et crée des systêmes, s'éleve quelquefois jusqu'à la hauteur du génie, et se confond avec lui, ou tombe dans le délire, et disparoît

ensévelie sous les chimeres qu'elle enfante. Comme elle descend rarement jusqu'aux détails, ou que du moins elle s'y arrête peu, elle n'a de rapport avec le Style, qu'autant qu'elle facilite l'invention des faits et des tableaux utiles et agréables : sous cet aspect elle est essentielle aux poëtes, et à tous ceux qui s'attachent à des ouvrages d'agrément, tels que les romans, les pieces de théâtre, et mille autres genres semblables ; mais il faut encore dans ce dernier cas, qu'elle soit entiérement soumise à la raison et aux convenances ; sans quoi elle surchargera le Style de portraits, et y jettera des longueurs, de l'incohérence, de la profusion, et des disparates.

2°. Qualités acquises de l'Esprit.

Les qualités acquises de l'esprit, qui influent directement sur le Style, peuvent se rapporter à la connoissance du sujet que l'on traite, à la connoïssance des regles du genre dans lequel on écrit, à la connoissance de la langue qu'on emploie, à la connoissance des bons modeles que l'on peut avoir à imiter, et enfin à la connoissance générale de la Nature et des arts. Comme nous avons déja traité des trois premieres de ces diverses connoissances, et que nous devons nous occuper des deux autres dans

la seconde partie de cet ouvrage, nous ne nous arrêterons point ici davantage sur cet article.

3°. Des qualités originaires de l'Ame.

Les qualités originaires qui constituent le caractere de l'homme, sont naturellement empreintes dans les écrits qui peuvent y avoir quelque rapport. C'est une vérité que nous avons déja énoncée ailleurs, et à laquelle nous reviendrons peut-être encore plus d'une fois, parce qu'elle est une de ces vérités centrales, auxquelles mille autres aboutissent comme autant de rayons : mais c'est ici le lieu de la développer, et d'en établir les preuves.

S'il est vrai que l'auteur ne peut suivre dans ses écrits que la sorte d'esprit qu'il a, il est également certain qu'il ne peut retracer d'autres qualités morales que celles qui constituent son caractere. Et comment pourrions-nous employer d'une maniere naturelle, les idées, les tours, les expressions, et le ton qui seroient contraires à notre nature ? ne faudroit-il pas pour cela se dépouiller de soi-même, et se faire une autre ame ? Si par un effort singulier, nous y parvenons quelquefois pour un moment, ce n'est qu'une métamorphose hypothétique, et de pure spéculation,

qui ne peut jamais devenir pratique et durable. Ainsi dans les ouvrages d'une certaine étendue, l'auteur ne peut peindre d'une maniere soutenue et fidelle, aucune qualité morale, ou bien il peint les siennes propres. Et par quel art parviendroit-il à ne présenter que des idées badines, par exemple, s'il est de caractere à n'en avoir que de sérieuses ? Pourroit-il s'arrêter long-temps sur un seul et même objet, le suivre, l'approfondir, et nous en présenter toutes les parties dans un ordre bien régulier, si la Nature lui a donné un caractere vif et léger, toujours prompt à s'impatienter, et incapable de résister aux mouvements de son impatience ? Lisez avec attention un auteur reconnu dans le monde pour être méchant; vous trouverez dans ses écrits de la satyre et des traits mordants ; jamais il ne vous paroîtra avoir plus de talent, plus de facilité et d'esprit, que lorsqu'il pourra employer le sarcasme, la plaisanterie, et le persifflage ; ou bien lorsqu'il pourra répandre le fiel et l'amertume de son ame sur les plus respectables préceptes de la morale. Lisez un écrivain plongé dans la mollesse ; vous n'appercevrez que de la langueur et de la nonchalance dans son Style : son ton efféminé amortira toutes les qualités heureuses de son ame. L'homme ardent n'écrira pas, ou ses ouvrages seront pleins de chaleur; ceux de

l'homme sensible et tendre seront touchants; l'ame généreuse et élevée ne concevra que des idées nobles ; l'ame forte, fiere, et roide, n'en aura que de mâles et de nerveuses : et de même de toutes les autres qualités morales qui distinguent les hommes entr'eux : car l'énumération iroit à l'infini.

Combien n'a-t-on pas vu d'hommes doués d'un esprit rare, et riches en connoissances aussi étendues que précieuses, qui jamais n'ont pu saisir le langage de l'intérêt et de la passion ; langage particulier, et qui fait classe à part ? C'est en vain qu'ils étudioient à fond l'objet pour ou contre lequel ils vouloient nous émouvoir ! C'est en vain qu'ils analysoient et disséquoient les ouvrages des auteurs les plus célebres par leur talent pour le pathétique ; c'est en vain que s'efforçant de les imiter, ils les suivoient, pour ainsi dire, pas à pas ! Ils les auroient copiés, qu'ils n'auroient pu les atteindre ! Leur ame toujours tranquille, toujours maîtresse d'elle-même et de sa matiere, n'éprouvoit point ce trouble, cette inquiétude, cette impatience, cette vivacité, ce zele, cette chaleur, cet enthousiasme, qui fait le caractere dominant des écrivains destinés à exciter nos passions.

La cause de leur impuissance peut-elle être douteuse ? Non ; car il est évident que la sensibilité ne peut être réveillée que

par des ames sensibles ; que l'art est ici resserré dans des bornes plus étroites que par-tout ailleurs ; qu'il ne peut que diriger, mais qu'il ne supplée à rien. Ayez donc l'ame d'un Racine ou d'un Fénélon ; ou bien bornez-vous à m'instruire ou à m'amuser, ou tout au plus à me persuader ; renoncez pour jamais à me toucher. Que l'on donne au philosophe Séneque, un trait semblable à celui de Nisus et d'Euriale ; Séneque ne recueillera que des épigrammes, dans un fonds où Virgile ne trouvoit que des sentiments ! Que l'on donne à Fontenelle une scene pareille à celle de Joas et d'Athalie ; cette scene n'occupera que l'esprit de Fontenelle ; tandis qu'elle saisit et pénetre l'ame de Racine. Celui-là ne saura faire de son héros qu'un philosophe prématuré, tandis que celui-ci en fait un héros intéressant, qu'un heureux instinct rend déja sublime.

Si l'on veut raisonner sur les moyens par où les auteurs pathétiques parviennent à nous toucher ; je conviens que l'on peut les découvrir ; mais je nie que jamais l'homme froid les imite bien. On peut découvrir les motifs qui justifient ces auteurs dans les choix qu'ils font de leurs pensées, de leurs expressions, et de l'ordre dans lequel ils rangent les unes et les autres : ce que l'on aura fait pour un morceau, on pourra le faire pour cent autres.

On connoîtra donc parfaitement les moyens que ces auteurs emploient ; mais ces moyens varient selon les circonstances ; et plus l'auteur naturellement froid, imitera avec fidélité le moyen qui lui paroîtra convenir le mieux à ses vues, plus il sera ridicule : car les circonstances ne seront pas entiérement les mêmes, au moins dans tous les détails ; et l'absurdité d'appliquer à l'une ce qui ne convient qu'à l'autre, n'échappera point au lecteur ou à l'auditeur sensible, qui ne verra que déplacement et défaut d'à-propos, art et mal-adresse, travail et contrainte, là où le sentiment demande du naturel, de la facilité, peut-être même une sorte de négligence, et toujours un accord parfait.

Si un auteur froid, bien convaincu que l'imitation servile ne produit rien de bon, veut se livrer à son génie, et parvenir à m'émouvoir sans aucun secours étranger, je soutiens, sans crainte d'être démenti par aucun exemple, que jamais il ne saisira le ton particulier qui produit le sentiment : son esprit pourra lui fournir mille façons d'exprimer ses idées ; la bonne sera la seule qu'il ne lui fournira pas : j'ai la raison, l'expérience de tous les siècles, et l'autorité de tous les grands-maîtres en faveur de la doctrine que j'établis ici.

L'hypocrite peut, à force de soin et d'attention, dissimuler les défauts qu'il a, et

affecter des vertus qu'il n'a pas : mais outre qu'il n'y a point d'hypocrite assez adroit pour ne jamais se démentir, et ne donner aucune prise contre lui, à l'observateur fin et méfiant qui connoît le monde ; on peut dire qu'il est plus facile encore à un hypocrite de soutenir le masque qu'à un auteur : car celui-là peut acquérir l'habitude de ne jamais rien faire qu'il n'ait pris d'avance les précautions nécessaires pour nous tromper ; il peut suppléer à tout par son air, ses gestes, et par son silence ; au lieu que l'auteur ne peut développer dans ses écrits que les qualités morales qui le font parler.

Voyez les courtisans qui deviennent auteurs. Ces hommes qui par état sont si bien habitués au manege des cours, et aux mesures cachées de la prudence, ne nous disent-ils pas par leur conduite, que si l'on peut affecter des sentiments que l'on n'a pas, on ne peut pas s'empêcher à la longue, de laisser entrevoir que ce sont des sentiments affectés. Voyez comme ceux d'entr'eux qui ont quelque bonne raison de ne pas dévoiler le fond de leur ame, évitent dans leurs écrits, de prendre un ton sérieux quand ils traitent de quelque sujet susceptible de sentiments, ou de traiter des sujets semblables lorsqu'ils veulent être sérieux ! C'est à eux sur-tout que notre littérature moderne est

redevable de deux genres aussi funestes pour les mœurs, que nuisibles aux progrès des connoissances humaines, le genre du persifflage, et celui de la philosophie seche et froide : car presque tous leurs écrits sont des modeles de l'un ou de l'autre. Tantôt ils adoptent ce ton léger et superficiel, qui n'est qu'un jeu de l'esprit, et auquel il n'est jamais permis à l'ame de prendre part ; ce ton épicurien qui ne voile qu'à demi le libertinage de l'esprit et du cœur, mais qui en rend l'attrait séduisant par les fleurs dont il le couronne ; ce ton en un mot, qui est vraiment le ton des cours et du grand monde : et tantôt ils choisissent des sujets didactiques ou abstraits, pour écarter leur ame de leur plume ; ils affectent un ton sévere et rigoureusement méthodique ; ils se jettent dans les labyrinthes les plus obscurs de la métaphysique, pour ne pas courir le risque de laisser échapper quelques-uns des sentiments qu'ils ont tant d'intérêt de cacher. Tout ici n'est donc de leur part que le résultat d'une politique adroite, fondée sur la justesse de nos principes : c'est qu'il n'y a et ne peut y avoir que des étourdis, ou des hommes sans pudeur, ou des écrivains vertueux et vraiment honnêtes, qui osent choisir des sujets consacrés au sentiment.

On a dit de tout temps que pour parvenir

venir à nous émouvoir, il falloit être pénétré soi-même des sentiments que l'on vouloit inspirer aux autres. Cependant quelques auteurs modernes, amis des paradoxes, ou plus philosophes que les anciens, ont prétendu que cette vieille maxime n'étoit qu'une vieille erreur, et que l'on peut faire éprouver aux autres ce que l'on est loin de sentir; comme on peut persuader ce que l'on est loin de croire soi-même. Examinons cette nouvelle opinion, qui touche de si près à la théorie et aux premiers principes de la littérature. Et d'abord, persuade-t-on bien ce que l'on prouve mal; ou prouve-t-on bien ce que l'on ne croit pas? Lorsque l'auteur est au fond de son ame, en contradiction avec ce qu'il dit, le succès qu'il peut lui arriver d'obtenir, quel qu'il soit, peut-il ne pas être, aux yeux de l'homme réfléchi, un succès foible et passager? n'est-il pas pour l'ordinaire borné à un petit nombre de personnes? peut-il du moins s'étendre au delà du cercle des foibles d'esprit, ou de ceux qui se persuadent eux-mêmes, c'est-à-dire, de ceux qui, indépendamment de ce qu'on leur dira, sont déja tout disposés à la persuasion avant qu'on leur parle? Car on sait que les écrivains, et sur-tout les orateurs, rencontrent plus ou moins souvent des lecteurs ou des auditeurs qui leur apportent ces favorables dispositions : mais

de semblables succès sont-ils bien flatteurs? quelle en est la durée ? quels en sont les fruits ? L'art ne peut plus agir comme la Nature, lorsqu'il s'éloigne d'elle : l'orateur bien persuade de ce qu'il dit, persuadera plus sûrement encore avec des moyens foibles, ou plutôt avec de bons moyens qu'il emploiera moins adroitement, que ne pourra le faire celui qui réunissant beaucoup d'art à des talents plus distingués, ne pensera point lui-même ce qu'il dira aux autres.

S'il falloit appuyer ces vérités de quelques exemples, je n'aurois qu'à citer quelques curés de campagnes, qui dans leurs prônes, parloient à leurs auditeurs avec autant de bonhommie que de zele, et à comparer leurs succès avec ceux des célebres prédicateurs qu'on admiroit tant, et qu'on se contentoit d'admirer. « Le mis-» sionnaire Duplessis fait plus de bien en » un an, que je n'en puis faire pendant » toute ma vie, disoit Bourdaloue. » Mais quoiqu'il en soit des moyens propres à persuader, et quand même on me contesteroit toutes les preuves dont je puis étayer mon opinion, il n'en seroit pas moins certain que le vrai moyen d'émouvoir est d'être touché soi-même. Il ne faut pas s'imaginer qu'Horace ait dit une sottise, lorsqu'il nous a prévenus que pour le faire pleurer, il falloit être soi-même abymé de

douleur. Il ne faut pas croire que Cicéron nous en impose, lorsque dans son ouvrage sur l'orateur, il nous jure que jamais il n'a excité dans l'ame des juges, aucun sentiment de douleur ou de pitié, de haine ou d'indignation, qu'il ne fût lui-même pénétré des sentiments qu'il vouloit inspirer aux autres ; et lorsqu'il affirme qu'il est impossible à l'orateur de faire aucune impression semblable sur son auditoire, si les sentiments qu'il veut faire éprouver, ne sont pas imprimés et brûlants dans son ame. (*) Cependant, il faut convenir que Racine, en composant sa tragédie de Britannicus, n'avoit pas tout-à-la-fois et réellement l'ame de son jeune héros, et celles de Junie, d'Agrippine, de Burrhus, de Narcisse, et de Néron. Comment donc expliquer la pensée d'Horace et de Cicéron ? Comment concilier des vérités si opposées en apparence ? Il faut bien qu'on puisse les concilier ; car toutes les vérités sont essen-

(*) « Neque fieri potest, ut doleat is qui audit, ut » oderit, ut invideat, ut pertimescat aliquid, ut ad » fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes ii » motus quos orator adhibere volet judici, in ipso » oratore impressi atque inusti videantur.... Non me » hercule ; unquam apud judices aut dolorem, aut » misericordiam, etc. excitare dicendo volui, quin » ipse iis ipsis sensibus ad quos illos adducere vellem » permoverer. » (*De Orat.*)

tiellement conciliables entr'elles. Et n'y réussira-t-on pas d'une maniere satisfaisante, si l'on dit que pour bien exprimer un sentiment quel qu'il soit, il faut, 1°. l'avoir souvent éprouvé, ou en avoir éprouvé souvent qui lui soient analogues ; et 2°. que connoissant ainsi par une sorte de pratique, nos sentiments et toutes leurs nuances, il faut pouvoir facilement se les retracer à volonté, et s'y livrer même par supposition ? Ces deux moyens qu'il faut réunir pour être touchant ou pathétique, supposent dans l'auteur trois choses, une sensibilité vive et active, une imagination prompte et flexible, et un fréquent exercice de l'une et l'autre. Je ne dirai pas que l'imagination ne puisse exister que dans les ames sensibles ; mais je dirai que la sensibilité ne peut être active ou expansive, et se soutenir sans imagination ; elle s'éteint ou se concentre, si elle n'a pas ce secours : aussi dit-on, une *imagination froide*, pour caractériser une imagination foible ou presque nulle. Je crois devoir observer à cette occasion, et conclure de ce qui précede, que d'Alembert s'est trompé, non pas lorsqu'il a dit que notre ame avoit deux ressorts pour être mise en mouvement, le sentiment et l'imagination ; mais lorsqu'il a ajouté que ce dernier ressort peut tenir la place de l'autre : l'orateur qui fait verser des larmes, et l'auteur

qui agite et trouble les spectateurs, n'arrivent à ce succès que par une sensibilité que l'imagination seconde et nourrit : celle-ci donne l'impulsion ; mais ce n'est pas moins celle-là qui opere.

Le talent de nous émouvoir tient donc à une constitution heureuse et développée par l'exercice, à des facultés naturelles et fortifiées par l'expérience. Ainsi, pour former ce talent dans un auteur, nous demanderons que cet auteur soit né sensible, facile à émouvoir, et irascible même ; nous demanderons que chez lui les idées soient souvent des images, et les pensées des tableaux ; images et tableaux toujours rapprochés de lui, et plus ou moins animés : nous demanderons enfin que par l'usage ordinaire de la vie, et dans ses méditations particulieres, il ait souvent mis ces facultés en action, et qu'il ait accoutumé son imagination à lui créer des situations agréables ou douloureuses, mais intéressantes ; à les lui présenter à volonté, et avec une vivacité égale en quelque sorte à la réalité même.

Quand l'auteur ainsi disposé, se transportera idéalement dans quelque rêverie ou méditation littéraire, son ame se livrera toute entiere à l'idée dominante ou la plus intéressante de son objet : son sang circulera avec plus ou moins de

rapidité, selon l'espece et la force de l'illusion à laquelle il s'abandonnera : toutes ses facultés se monteront à l'unisson les unes des autres : il en résultera une énergie extraordinaire, ou plutôt un véritable enthousiasme : et l'on verra Corneille aussi grand qu'Auguste, ou aussi emporté que Camille ; Crébillon furieux avec Rhadamiste ; Voltaire fanatique comme Mahomet ; et Racine transformé successivement en Hermione, Phedre, Joad, et Mathan.

Dans cet état, presque semblable au délire ou à une inspiration divine, l'auteur éprouve au-dedans de lui-même, des sentiments de la plus grande énergie, et qu'il sait néanmoins lui être étrangers, une ardeur brûlante, une sorte d'emportement, en un mot l'excès le plus immodéré d'une passion qu'il sait pourtant bien n'être que fictive : il se crée à lui-même l'objet qui doit l'animer ; il s'en approche ; il s'y attache ; il le transporte comme au-dedans de son ame ; il en ressent toutes les impressions, sans oublier que cet objet n'est pas lui ; un degré de plus, il seroit identifié avec cet objet ; les sentiments dont il n'a, pour ainsi dire, que la miniature, lui deviendroient propres et personnels : il tomberoit dans une démence complette ; il ne songeroit plus à peindre les passions ; il ne seroit occupé qu'à les satisfaire.

L'homme né sensible et accoutumé à lire avec attention des ouvrages pathétiques, acquiert donc une flexibilité particuliere par laquelle il peut se créer des situations propres à l'echauffer et à le passionner par supposition, et s'y prêter avec autant de facilité que si elles etoient réelles ; c'est-à-dire, ressentir avec la plus grande vivacité, les passions fictives qui y sont propres, quelque contraires qu'elles soient d'ailleurs à ses principes et à sa morale, à sa conduite et à toute sa vie sociale.

Observons toutefois que si cette ame fictive, et ces passions imaginaires ne changent et n'alterent point le caractere de leur auteur, il ne s'ensuit pas qu'elles soient sans effet par rapport à lui : elles produisent chez lui un effet très-réel, en ce que sa sensibilité en est en général plus grande et plus facile à exciter : ses principes moraux et pratiques en auront donc dans la société, sans changer de nature ou d'espece, un degré d'énergie de plus, parce que les facultés de l'ame qui donnent cette énergie, seront chez lui plus exercées, plus actives, et plus puissantes, comme nous le prouverons ailleurs. En un mot, Racine n'eût pas fait ses tragédies s'il eût été moins sensible ; et Racine n'en a été que plus sensible, pour avoir fait ses tragédies.

Telle est la conformation particuliere qu'il faut avoir reçue de la Nature, et les qualités qu'il faut avoir développées par l'exercice, pour parvenir à être touchant. Enhardissez-vous donc, ames froides ! Essayez de nous troubler sans perdre votre calme ! Echauffez vos lecteurs et restez tranquilles ! Ayez toujours l'œil sec, et faites-nous fondre en larmes ! Si vous pouviez y réussir, eh ! à quoi serviroit donc aux auteurs pathétiques, d'éprouver tant d'agitation et de tourment ? Je vois que leurs pensées les fatiguent et les épuisent ! Penser, n'est point pour eux ce que vous imaginez : c'est voir, entendre, toucher, et sentir ; c'est éprouver les sensations les plus vives ! Selon le sens que vous attachez aux mots de la langue, ils ne pensent pas ; ils brûlent ! leurs entrailles sont émues ! leur cœur palpite ! leurs veines se gonflent ! la joie les transporte, ou la douleur les déchire ! Non, jamais, (cessez de l'espérer !) jamais vous n'obtiendrez les mêmes succès à de moindres frais !

Nous conclurons que la plus grande faute qu'un auteur puisse commettre, c'est d'entreprendre des ouvrages, qui pour le fond, la forme, le ton, et le Style, ne s'accordent pas avec son caractere. On ne peut donc pas trop s'étudier et se connoître soi-même lorsque l'on veut écrire.

Si donc tant d'auteurs, malgré les talents les moins douteux, l'esprit le plus saillant, et l'application la plus soutenue, ont si peu de succès dans la carriere littéraire, c'est qu'ils ne consultent qu'une ambition aveugle, et travaillent dans des genres qui ne s'accordent pas avec leurs qualités morales.

Nous conclurons encore que comme il n'est personne qui n'ait son caractere décidé, et qu'il est absurde de supposer que quelqu'un puisse avoir tous les caracteres, il faut avouer que c'est une véritable folie que de prétendre réussir dans tous les genres : car, si abusant de ce que je viens de dire de la flexibilité de l'ame, on prétendoit qu'elle peut nous rendre propres à toutes les formes ; je répondrois que par-tout l'excès est vice, que trop de flexibilité est foiblesse, et que l'auteur foible n'aura de succès en rien, au lieu d'en avoir en tout. Je sens que j'aurai difficilement ici l'aveu de ceux qui croyent à l'universalité des talents ; soit qu'ils y prétendent eux-mêmes, soit qu'ils se fassent un mérite de la reconnoître dans les auteurs qui sont les objets favoris de leur culte. Je sais tout ce qu'ils peuvent m'opposer ; énumération de grands hommes, declamations, et sophismes : mais il s'agit ici de principes ; c'est de bonne foi que l'universalité me paroît une chimere ; et pour me faire changer

d'opinion à ce sujet, il faudroit détruire mes principes, et repousser les conséquences qui les suivent : j'ose en prier ceux que je n'aurai pas convaincus : cependant, qu'ils ne me citent ni des autorités, ni des exemples ; qu'ils raisonnent : les autorités, en semblable matiere, sont trop légitimement suspectes ; les exemples jetteroient dans la discussion, des longueurs et des divaguations interminables ; et d'ailleurs, préférer la voie des autorités et des exemples, lorsque l'on peut consulter la raison, c'est une méthode qui, je l'avoue, me paroît être ou sophistique et chicanniere, ou moutonniere et servile.

4°. Des qualités acquises de l'Ame.

Les qualités dont il nous reste à parler sont les habitudes de l'homme, qui se fondent dans son caractere, comme ses connoissances se fondent dans son esprit, et qui deviennent chez lui, dit-on, comme une seconde Nature. Ce dernier mot me paroît fondé sur deux considérations importantes ; la premiere, que la Nature n'a pas assez de force et de roideur, dans l'ordre moral sur-tout, pour résister aux efforts de l'homme, quand ces efforts sont bien ménagés, dirigés, et soutenus. Il ne

faut donc à l'homme, pour acquérir des vertus ou des défauts qu'il n'a pas, que répéter souvent et à propos, les actes propres aux unes ou aux autres : car nous sommes constitués de maniere que plus nous faisons une chose, et plus l'exécution nous en devient facile quand nous n'y éprouvons point une répugnance trop forte, et que ce n'est point la contrainte et une dure nécessité qui nous y amenent. La facilité de faire cette même chose devient telle alors, que nous y trouvons un plaisir sensible, et qu'à la fin nous en prenons si bien l'habitude, qu'il nous semble à nous-mêmes qu'elle soit toute naturelle en nous, et que même nous finissons par y revenir souvent sans y songer, sans le vouloir, ou ne le voulant pas. La seconde considération propre à nous faire concevoir comment les habitudes peuvent devenir chez nous une seconde Nature ; c'est que nous n'avons reçu en naissant que les germes de nos qualités ou facultés ; et que ces germes ne se développent chez nous que par l'exercice, et autant que nous y sommes déterminés par l'aiguillon du besoin, l'attrait du plaisir, l'espece d'éducation qu'on nous donne, le genre de vie auquel nous sommes assujettis, et le concours de toutes les circonstances qui nous environnent. L'habitude est donc le

moyen par où notre caractere naturel se forme ou se développe lui-même. Lorsque nos habitudes ont été déterminées par les deux premieres des cinq causes que nous venons d'indiquer, c'est-à-dire, lorsqu'elles parroissent être un effet ou un développement naturel et nécessaire de notre premiere conformation, elles sont réputées appartenir uniquement au caractere: lorsqu'elles proviennent des trois autres causes, et que par-là elles sont censées plus accidentelles, elles conservent simplement le nom d'habitudes. Les unes et les autres peuvent être très-nombreuses; mais le cercle des dernieres peut s'étendre beaucoup plus loin que celui des premieres: il embrasse tout ce qu'on appelle passions factices ou désordonnées, originalités, caprices, vices, et fantaisies. On connoît l'empire des unes et des autres, et l'on ne sera point surpris de toute l'influence qu'elles exercent sur le Style. On peut donc appliquer à toutes nos habitudes bien formées, ce que nous avons dit des qualités naturelles et originaires de l'ame. On peut même y ajouter cela de particulier, que celui qui s'applique à l'étude de la littérature et des sciences, contracte nécessairement des habitudes qui ont le Style pour objet direct et spécial: et n'est-ce pas pour cela, que l'étude des bons modeles nous est si fortement recommandée?

Combien n'avons-nous pas d'écrivains dont le Style indique quels sont leurs auteurs favoris ? Tel homme paroîtra successivement dans sa correspondance empesé et périodique, ou naturel, léger, rapide, sentimental, et un peu négligé, selon qu'il aura Balzac ou Madame de Sévigné sous les yeux. C'est encore ainsi que dès la jeunesse, l'un s'est accoutumé à une marche serrée et toujours mesurée, et l'autre à l'exagération des déclamateurs ; l'un à toute la sévérité du purisme le plus scrupuleux, et l'autre à des négligences propres à déparer les meilleures choses, et un troisieme à la recherche du bel-esprit, même où il ne faut que de la raison et du bon sens ; ou à une sensibilité exagérée, là où il ne faut qu'une simplicité modeste, retenue, et naïve.

Mr. Remond et Saint-Marc étoit bien convaincu de la doctrine que nous établissons ici, lorsqu'il disoit, « Si vous » vivez dans un siècle où les mœurs soient » corrompues, et que pour parvenir à ce » qu'on appelle *de la considération*, vous » vous formiez à l'esprit de manege ; si » vous vous accoutumez à être flatteur et » bas avec les grands ; si votre cœur se » fait à l'artifice ; si vos manieres sont » souples, et votre caractere flexible ; » votre esprit perdra toute sa vigueur ;

» vous deviendrez tout miel et tout pa-
» vot ; votre ame n'aura plus rien à vous
» offrir ; votre imagination, énervée par
» un long usage de la flatterie, n'aura
» plus que des tours mous, et des
» expressions serviles ; tout dans votre
» ouvrage respirera la bassesse de votre
» ame, et votre Style sera teint de tous
» vos vices. »

ARTICLE VI.

Des circonstances relatives à l'auteur ou à son sujet.

LES circonstances relatives au sujet que l'on traite, en font souvent une partie essentielle, comme nous le verrons bientôt : comment pourroient-elles ne pas influer sur le Style ? Mais n'arrive-t-il pas souvent que cette influence n'est gueres moindre de la part de celles qui sont particulieres à l'auteur ? (*)

Un jeune orateur, par exemple, ayant pour auditoire un sénat nombreux et respectable, ne traitera des devoirs de l'homme public qu'avec la modestie, la réserve, et

(*) « Non enim omnis fortuna, non omnis » honos, non omnis autoritas, non omnis ætas, » nec vero locus, aut tempus, aut auditor omnis » eodem, aut verborum genere tractandus est aut » sententiarum : (*Orat.*) Refert etiam qui audiant, » senatus, an populus, an judices ; frequentes, an » pauci, an singuli ; et quales oratores ipsi, quâ » sint ætate, honore, autoritate, debet videri ; » tempus pacis an belli, festinationis an otii..... » omnique in re, quod doceat facere, artis et na- » turæ est ; scire quid quandoque deceat, prudentiæ. » (*De Orat.*) »

la circonspection la plus délicate. Un magistrat plus expérimenté et plus ancien, enhardi par une longue expérience, encouragé par son grand âge, et par une réputation intacte, traitera le même sujet avec autant de liberté et d'autorité, que de force et de chaleur. Un troisieme orateur, chargé de prononcer un discours d'éclat devant une cour nombreuse, éclairée, et polie, aura un Style noble, châtié, et serré ; il sera élégant et fleuri ; ses mouvements auront moins d'élan que de dignité ; il sera plutôt élevé que sublime, et cherchera plus à être agréable qu'à être pathétique. Mais, à des gens de cour, substituez de simples et laborieux habitans de la campagne ; l'orateur sera obligé d'élaguer, ou de développer, ou de changer ses preuves ; il se livrera aux détails les plus analogues à son auditoire ; il s'abandonnera davantage aux impressions qui naissent naturellement du sujet ; son Style sera plus simple, plus diffus, et cependant, si la matiere le comporte, plus animé et plus véhément.

Toute la vie de l'homme, et même l'histoire universelle du monde moral et physique, est un tissu et un résultat de circonstances ; tout ce qui se fait en ce monde, tout ce qui peut s'y faire, indifférent de soi, ne prend un caractere fixe et précis, ne devient bon ou mauvais,

beau

beau ou laid, intéressant ou odieux, digne d'admiration ou de mépris, que par les circonstances, c'est-à-dire, par la totalité des autres faits qui s'y trouvent liés de quelque maniere que ce soit: tout ce qui est comme rangé autour d'un objet, ou tout ce que nous nous figurons de cette maniere, en conséquence de quelque rapport, concourt à former la masse des circonstances de cet objet. Le mot *circonstances* a quelquefois une signification plus bornée que celle que nous lui donnons ici : mais pour ne pas multiplier les termes et les articles sans nécessité, nous le prenons dans la signification la plus générale ; et nous l'étendons aux faits qui servent ou peuvent servir de motifs à la chose dont on les rapproche ; aux faits qui en sont ou peuvent en être les causes matérielles, instrumentales, ou efficientes ; aux qualités particulieres et accidentelles de l'objet lui-même ; à la maniere dont se font les actions qui y sont relatives ; aux événements propres à caractériser les lieux et les temps auxquels il appartient ; en un mot, à tout ce qui concerne, environne, ou intéresse les personnes ou les choses. Comme tout est lié dans le système de l'univers, il est naturel que la chaîne des circonstances soit en quelque sorte infinie, et qu'elle embrasse, particularise, et détermine tout ; on y fait donc entrer

non-seulement les choses co-existantes qui influent ou peuvent influer sur l'objet, ou sur ses causes, ou sur sa position, ou sur ses effets, son action, sa valeur, et son emploi; mais encore les choses antérieures, postérieures, ou possibles, qui peuvent y avoir quelque rapport semblable.

Tous ces faits circonstanciels, qui précedent ou peuvent précéder, accompagnent ou peuvent accompagner, et suivent ou peuvent suivre l'objet autour duquel on peut les placer en idée, nous sont connus ou nous échappent; ils naissent et résultent du cours ordinaire et naturel des choses, ou bien ils sont un produit de l'industrie et de l'adresse, ou bien encore ils sont un effet du hasard: chacune de ces circonstances a son importance particuliere, toujours variable, selon qu'elle peut plus ou moins servir ou nuire au dessein de l'auteur. Nous venons de dire que, 1°. les unes appartiennent à la classe des motifs; et les motifs sont foibles ou puissants, honteux ou louables, cachés et secrets, ou divulgués et connus, personnels ou relatifs à l'intérêt commun, etc. 2°. Que d'autres se rangent dans la classe des causes diverses que les choses ont ou peuvent avoir; et les causes sont en notre disposition, ou hors de notre pouvoir; leur effet est nécessaire ou douteux; il est facile, ou pénible, ou dangereux d'y

recourir ; elles sont d'un ordre naturel ou merveilleux, etc. 3°. Que d'autres sont inhérentes à l'objet dont on parle, et servent à le qualifier ; et l'on sait combien une seule qualité de plus ou de moins peut par elle-même, ou par son degré d'intensité, faire varier le prix que nous attachons aux personnes ou aux choses, l'intérêt que nous y prenons, et la passion favorable ou contraire qui peut en résulter, etc. 4°. Que d'autres concernent la maniere d'être ou les moyens d'agir ou d'opérer ; et cette maniere, ces moyens sont ordinaires ou extraordinaires, légitimes ou criminels, foibles et incertains, ou infaillibles. 5°. Qu'une autre classe de circonstances nous offre des rapports locaux ; et l'on voit du premier coup-d'œil, combien il est quelquefois essentiel d'y avoir les plus grands égards, combien quelquefois elles deviennent indifférentes, et même combien il seroit quelquefois absurde, ridicule, ou funeste de s'y arrêter : Cicéron apostrophe Catilina, pour le convaincre et le confondre ; mais c'est au milieu, et en présence du sénat ! Moliere développe la profonde immoralité d'un hypocrite ; mais c'est sur un théâtre, et sous les yeux d'une assemblée nombreuse ! César harangue son armée ; mais c'est sur le champ de bataille et en présence de l'ennemi ! Démosthenes entreprend son

apologie ; mais c'est devant un tribunal redoutable ! A la suite de ces exemples, qui prouvent si bien l'importance des circonstances locales, rappellez-vous tant de descriptions insipides et déplacées, dont les poëtes, les romanciers, et même les historiens surchargent quelquefois leurs ouvrages ! etc. 6°. Qu'une autre classe encore renferme les circonstances relatives aux temps ; et l'on sent qu'il faut dire de celles-ci ce que nous avons dit des circonstances locales : en effet, si vous devez par exemple, entretenir tout un peuple sur ses intérêts, ou sur quelque nouveau plan d'alliance, de législation, ou d'administration, ou même sur quelque institution ou entreprise nouvelle ; le ferez-vous dans les mêmes termes, en temps de paix ou en temps de guerre, en un jour de réjouissance publique ou de deuil général ; au milieu des plus douces espérances, ou des alarmes les plus cruelles ; au sein de l'abondance ou de la disette, etc. ? Mais oublierez-vous qu'en mille autres occasions, les circonstances de temps sont inutiles et puériles à rapporter ? Est-il nécessaire de vous rappeller tant d'orateurs qui ont si souvent besoin qu'on les avertisse de passer au déluge ? Combien de puissants motifs Virgile n'a-t-il pas de faire arriver Enée en Afrique à l'époque où s'élevent les murs de la fiere et superbe

rivale de Rome ! Mais qu'importe en quelle saison le bouillant Achille reprend les armes pour venger l'honneur des Grecs, et la mort de Patrocle ? 7°. Et qu'enfin il est des circonstances qui concernent plus spécialement les personnes ; et combien ne varient-elles pas, selon que ces personnes parlent ou qu'elles écoutent, ou que l'on parle d'elles ; selon que les unes et les autres sont, ou ne sont pas du même rang, qu'elles ont ensemble quelque liaison ou n'en ont aucune ; qu'elles se connoissent ou ne se connoissent point ; que ce sont de simples particuliers ou des hommes publics, occupés de leurs devoirs, ou de fonctions qui leur sont étrangeres ? etc.

Ce simple coup-d'œil prouve que toutes les sortes de circonstances peuvent également exiger une attention spéciale, ou ne mériter qu'un parfait oubli ; selon qu'elles influent sur la perfection de l'ouvrage, ou y sont indifférentes ou contraires : ainsi l'auteur a deux écueils à craindre relativement à cet article ; l'un d'oublier quelques circonstances importantes ; et l'autre de ne pas sentir avec assez de précision, la sorte d'égard qu'il convient d'y avoir lorsqu'elles se présentent.

Oublier toutes les circonstances relatives à l'objet dont on s'occupe, est une chose impossible ; elles font sur nous en général

une impression trop forte, et nous sommes par conséquent trop accoutumés à les observer : mais dans une si grande quantité, il y en a qui nous frappent moins ou plus vivement que les autres : notre position habituelle, la suite des événements de notre vie, certaines époques plus intéressantes pour nous, les occupations qui nous attachent ou nous fatiguent, nos goûts, nos peines, nos plaisirs, tout peut nous faire oublier les circonstances les plus essentielles à remarquer.

Les mêmes causes peuvent également nous égarer sur l'importance de celles que nous nous rappellons, et nous inspirer une prédilection déraisonnable pour celles qui sont le plus indifférentes ou contraires à l'intérêt du moment. Sentir combien une circonstance peut donner de poids à un fait, ou changer nos idées sur une personne, et ce qu'elle peut répandre d'agrément sur un ouvrage ; juger de cette sorte, du degré de développement qu'elle mérite, et de la maniere dont on doit la présenter ; c'est là une des tâches qu'il est souvent aussi difficile que nécessaire à l'auteur de bien remplir.

Une autre tâche plus difficile encore, c'est de créer dans les ouvrages d'imagination, les circonstances dont il convient d'entourer son sujet principal : les opérations précédentes sont celles de l'esprit

et du goût, la derniere est celle du génie. Moliere se propose de mettre un avare sur la scene ; et il le rend amoureux d'une femme pauvre, inconnue, confiée à une intrigante intéressée ; il donne à son avare un fils dissipateur et rival de son pere, et une fille amoureuse d'un jeune homme qui a beaucoup d'amour et point de fortune : que de situations heureuses et piquantes Moliere ne fera-t-il pas naître de ces trois circonstances principales ? Mais il n'aura pas la mal-adresse d'oublier en les développant, que l'avare doit toujours être le premier personnage, le personnage central, celui que tous les autres, loin de l'offusquer, doivent toujours faire ressortir. Il n'aura pas la mal-adresse d'ajouter à ces circonstances si fécondes et si heureuses, d'autres circonstances aussi importantes, qui ne pourroient que surcharger le tableau, et détruire par l'entassement, par l'embarras, et par la confusion, l'intérêt qu'il doit inspirer. Combien cette belle et admirable composition n'éleve-t-elle pas Moliere au-dessus de la plûpart de ses rivaux ? N'est-ce pas ainsi que pensoit Racine, qui parvenu à se créer des plans bien combinés, comptoit le surplus de son travail pour rien, et avoit coutume de dire que sa piece étoit faite ? Ce n'est donc pas sans raison que les hommes de goût mettent une si grande

distance entre les pieces ainsi composées, et qu'ils appellent les chefs-d'œuvres des grands maîtres, et ces pieces de fantaisie ou de caprice que l'on nomme à tiroirs, et où l'esprit le plus recherché, et le plus finement aiguisé ne peut jamais remplacer l'effet qu'auroient produit des circonstances bien choisies et bien adaptées, qu'on n'a pas su y faire reentrer ?

Qu'on nous dise pourquoi les opéras, si riches, si variés, et si agréables, n'ont jamais pu obtenir, de la part des littérateurs les plus judicieux et les plus respectés, le même degré d'estime que les belles tragédies de Corneille ou de Racine, et les principales comédies de Moliere ? N'est-ce pas sur-tout parce que les circonstances y usurpent la place du fait principal, et le font en quelque sorte disparoître ? Didon prête à monter sur son bûcher, n'est que l'accessoire du chant, des danses, des fêtes, et des cérémonies dont elle me procure le plaisir d'être le témoin : ce n'est plus elle, ce n'est plus sa passion, son amour, et son désespoir qui me touchent ou m'intéressent ; je n'ai des sens et une ame que pour les décorations et les costumes, les parades imposantes des Troyens et des Africains ; les mascarades magnifiques des prêtres ; et sur-tout les accents d'une musique enchanteresse ? Dans Castor et Pollux, ce n'est pas le courage

du premier de ces deux héros que j'admire, lorsqu'il combat sous mes yeux; je ne suis occupé que du fracas et du tumulte des armes : je ne pleure point Castor au moment de sa pompe funebre ; les chants et le spectacle qui absorbent mon ame, n'ont point un rapport assez direct à lui; en suivant Pollux au temple de Jupiter, je n'éprouve que le sublime sentiment de l'amitié ; aux enfers, je frémis à l'aspect des tourments dont on m'offre l'image, et à l'idée de leurs causes; à l'empirée, je cede aux attraits du plaisir, je souris aux charmes de la volupté; aux champs-élysées enfin, j'erre et me repose tranquillement, dans le souvenir et avec les ombres de tous ceux qui ont aimé et pratiqué la vertu. Castor et Pollux, les deux héros de la piece, Castor et Pollux auxquels tout devroit me ramener sans cesse, et sur qui devroient se concentrer et mes pensées et mes affections, me sont presqu'étrangers et indifférents pendant et après la représentation : voilà ce qui justifie le dédain et l'antipathie de Boileau et de Racine pour ce genre d'ouvrages. Le talent, le goût, le génie même, peuvent y briller dans tous les détails ; mais c'est comme s'ils étoient aux gages de la mal-adresse ou de l'inconséquence qui en ordonnent l'ensemble; tel est l'effet des circonstances déplacées, ou étalées avec trop de soin ou trop d'étendue.

Essayons de ramener tous ces immenses détails à un petit nombre de regles pratiques.

1°. On ne doit point employer toutes les circonstances : si on le faisoit, le moindre ouvrage seroit infini, et l'on périroit d'ennui et de lassitude en le lisant : on ne doit s'attacher qu'à celles qui intéressent, sous le point de vue que l'auteur a choisi.

2°. On ne doit pas toujours employer toutes les circonstances intéressantes : souvent elles s'affoibliroient mutuellement, ou par leur divergence, ou par leur trop grand nombre ; et il faut alors se régler, quant au nombre, sur l'importance du sujet, la capacité ordinaire du lecteur, et l'étendue que le genre dans lequel on écrit, permet de donner à l'ouvrage ; et quant au choix, on doit préférer celles qui tiennent de plus près à la chose, celles qui intéressent le plus vivement, et qui sont plus fécondes en détails piquants, agréables, ou propres à instruire, ou à émouvoir.

3°. Dans le genre historique, on recueille plus soigneusement celles qui ont plus de rapport aux causes, aux moyens, et aux effets : dans le genre descriptif, on s'attache encore plus à celles qui tiennent au lieu, au temps, et aux qualités de l'objet : dans le genre oratoire, on indique à peine celles-ci, à moins qu'elles ne servent à ennoblir

le sujet ; et l'on développe davantage les autres, à mesure qu'elles importent plus au but que l'on se propose. Plus le sujet est général, philosophique, et abstrait, plus on doit le dégager de toutes circonstances : plus il présente d'objets individuels, intéressants, ou agréables, plus on doit s'occuper des circonstances qui y sont relatives, afin de choisir celles qui touchent de plus près et plus sensiblement à nos sentiments ou à nos plaisirs.

4°. Les circonstances qui ne concernent que les personnes, ne doivent point être produites quand les personnes ne se montrent point dans l'ouvrage, quoiqu'alors ces circonstances influent encore sur le Style : ainsi, dans un livre élémentaire et didactique, de quelque science que ce soit, on ne parlera ni de l'auteur, ni de ceux qu'il veut instruire ; et cependant le Style variera nécessairement selon les circonstances qui tiennent à l'auteur, et devra varier encore selon celles qui tiennent à l'âge, à la capacité, aux dispositions, aux intérêts, aux passions, au caractere, et aux vues de ceux qu'il a choisis pour éleves.

5°. Discerner le mérite des circonstances, choisir celles qui conviennent le mieux, distinguer parmi les plus intéressantes, celles qui sont plus particuliérement assorties au sujet, au but, au genre, et aux

personnes; tout cela ne suffit pas encore: il faut que par un tact aussi heureux que rare, on sache se fixer à celles qui s'accordant entr'elles, concourent par une tendance commune, à produire le même effet. Il faut que cet accord, ce concours résultant du choix et de la nature des circonstances que l'on emploie, en détermine seul l'à-propos, le développement, la concomitance, ou la succession. Les circonstances qui prises chacune isolément, offrent le plus d'avantages aux yeux de l'homme de goût, se détruiront l'une l'autre, si elles ne s'identifient pas avec la même idée centrale; si l'une produit un effet contraire ou étranger à l'effet naturel de l'autre; si le développement tronqué ou trop étendu de celle-ci, affoiblit ou étouffe l'effet de celle-là: si l'on accumule sur un même point, celles qui ne doivent que se suivre; ou si l'on présente comme successives, celles qui doivent figurer ensemble.

Comme nul de nous n'est également préparé à saisir les circonstances de toutes les classes, ou à les apprécier, ou à les employer avec un égal succès, on voit que l'écrivain ne peut pas trop s'étudier soi-même à cet égard, afin de parvenir à connoître les défauts vers lesquels il penche le plus, et de se prémunir autant qu'il le peut contre ces défauts, ou de

déterminer les genres d'ouvrages qu'il peut plus sûrement entreprendre. C'est ordinairement pour n'avoir pas eu ce soin que tant d'auteurs, qui d'ailleurs ont du talent et des connoissances, ne recueillent que les fruits amers de la critique, en publiant des ouvrages qu'ils n'avoient composés que dans l'espoir d'obtenir les succès les plus brillants. Et ne justifieroit-on pas cette observation, si l'on remontoit à la véritable cause des reproches que l'on fait à quelques ouvrages des hommes mêmes les plus célebres ?

Les circonstances, les qualités personnelles de l'auteur, la langue, le genre, le but, et le sujet, ont donc une influence très-étendue sur le Style, ainsi que nous pensons l'avoir suffisamment prouvé : il n'est aucun de ces articles qu'il puisse perdre de vue un instant, sans courir le risque de tomber dans des fautes graves. Mais aussi ces six objets sont les seuls que l'auteur puisse consulter quand il médite, compose, ou corrige ses écrits : c'est que ce sont les seuls qui puissent lui fournir les considérations d'après lesquelles il doit se déterminer dans le choix des pensées qui s'offrent à son esprit, dans le choix de l'ordre auquel il sera plus à propos de les soumettre, dans le choix des liaisons propres à les enchaîner; dans le choix des expressions qui peuvent le mieux les transmettre à

ses auditeurs ou à ses lecteurs, dans le choix des tours qui les feront mieux valoir, et enfin dans le choix du ton général qui convient le mieux à l'ouvrage. Ces divers choix sont les seuls que le Style puisse admettre ou requérir. Selon qu'on les fait bien ou mal, ils constituent le Style, le rendent bon ou mauvais, et en déterminent la nature, les propriétés, et le caractere.

Ainsi, voulez-vous que votre Style soit parfait ? faites ensorte que les nuances et l'intérêt qui tiennent aux circonstances, soient bien saisis et bien rendus dans vos ouvrages ; que par-tout vous y soyez peint en beau, sans jamais manquer d'y être peint fidélement ; que toujours vous alliez à votre but d'un pas aisé, ferme, et sûr : que la langue dans laquelle vous écrivez, vous semble toujours favorable ; qu'elle devienne belle et riche entre vos mains ; que chaque idée, chaque sentiment, soit exprimé comme tout lecteur voudroit l'avoir fait ; que le sujet soit bien dégagé, bien vu, bien développé ; que les parties qui en composent la totalité, soient bien liées entr'elles ; et que le tour de vos expressions en rende bien la nature et l'espece ; enfin que le *ton* convienne au genre que vous avez choisi ; qu'il domine d'un bout à l'autre de votre ouvrage, sans que cette unité nuise à la variété, ou blesse le naturel et la délicatesse.

Toutes ces conditions sont également nécessaires pour réunir les traits, qui par leur ensemble constituent le caractere d'un ouvrage, réunissent les convenances, et présentent au lecteur cette maniere caractéristique et soutenue d'exprimer ses idées de vive voix ou par écrit, dans laquelle nous avons vu que consiste la définition, la nature, et l'essence du Style ! Elles exigent le choix du fonds aussi-bien que le choix des formes, parce qu'il y a entre les éléments du Style comme dans toute la Nature, une harmonie qu'il faut imiter quand on veut plaire ; et que cette harmonie consiste dans l'assortiment des choses, et par conséquent dans la réunion des formes les plus belles avec les objets les plus intéressants : aussi les artistes observent-ils que la dignité, le courage, l'amour, la joie, la vertu, le génie, ne peuvent se peindre sur une physionomie désagréable ou difforme sans se dénaturer, sans donner lieu à une grimace qui rebute, ou sans prendre une teinte d'orgueil, de férocité, ou de lubricité qui révolte.

Nous ne terminerons point cette premiere partie de notre Traité, sans convenir, que si dans la théorie on ne doit jamais se proposer que ce qui est parfait ; il n'en est pas moins juste et nécessaire dans la pratique, de descendre un peu de cette sublime hauteur où l'homme ne peut at-

teindre qu'en idée. La perfection absolue n'est point faite pour nous : car malgré tous les dons de la Nature et nos propres efforts, nous restons toujours dans le cercle étroit que l'impuissance ou les imperfections inséparables de tout ce qui est fini, ont tracé autour de nous. C'est donc ici l'une des occasions où l'on peut le mieux appliquer le mot d'Horace, « que » celui-là est le plus parfait qui a le » moins de vices ou de défauts. » (*)

Il résulte même de l'état où la Nature nous a mis, que non-seulement nos bonnes qualités, (vertus ou talents), considérées en elles-mêmes sont très-bornées; mais que de plus elles tiennent toutes à quelque défectuosité ou excès particulier dont elles sont inséparables. C'est ce qui faisoit dire à Séneque dans sa 114e. épître, « qu'il » n'est aucun homme de génie qui n'ait » besoin d'indulgence ; que quel que soit » le grand homme qu'on lui cite, il promet » de lui trouver des défauts qui auront » échappé à ses contemporains, ou que » ceux-ci auront feint de ne pas voir ; » qu'au surplus il en est à qui leurs vices » n'ont pas nui ; et même d'autres à qui » ils ont été utiles ; mais qu'en général, » si on avoit voulu corriger les uns ou » les autres, on leur auroit tout ôté,

(*) « Optimus ille est qui minimis urgetur vitiis. »

» parce

» parce que nos défauts sont tellement » liés à nos vertus, qu'ils ne peuvent » disparoître sans emporter celles-ci avec » eux. » (*)

(*) « Nullum sine venià placuit ingenium : da mihi » quemcumque vis magni nominis virum ; dicam illi » quid ætas sua ignoverit, quid in illo sciens dissimu- » laverit : multos dabo quibus vitia non nocuerint, » quosdam quibus profuerint ; quos si quis corrigit » delet. Sic enim vitia virtutibus immixta sunt, ut » illas secum tractura sint. »

IIme. PARTIE.

Des qualités qu'exige le talent de bien écrire, et des connoissances que ce même talent présuppose.

CETTE seconde Partie renferme encore deux chapitres, dont l'un sera consacré à l'examen des qualités ou talents nécessaires au bon écrivain, et l'autre à la recherche des connoissances sans lesquelles ces talents ou qualités resteroient enfouis, ou n'auroient que de foibles ou funestes succès. Tout ce que nous avons dit en traitant de la nature du Style, a déja dû faire sentir que pour bien écrire, il faut réunir beaucoup plus de talents et de connoissances que ne l'imagine le commun des lecteurs : mais ce n'est qu'indirectement et incomplétement, que les détails où notre sujet nous a fait entrer jusqu'ici, ont pu remplir l'objet qui va nous occuper : ce que nous avons dit à cet égard, peut donc être considéré comme une préparation à ce qui nous reste à dire ; nous y trouverons cet avantage, que l'on nous suivra avec plus de facilité, et que la vérité causera moins de surprise. Du reste,

nous éviterons les répitions inutiles, et nous nous bornerons à renvoyer à ce qui précede, toutes les fois qu'il se présentera des articles déja discutés ou développés.

CHAPITRE Ier.

Des qualités ou talents nécessaires à l'Ecrivain.

Il ne s'agit pas ici de prouver que la perfection ou seulement la bonté du Style présuppose des talents distingués : car, qui ne sait pas que si les regles, les définitions, et les exemples suffisent pour nous faire distinguer les fautes plus ou moins grossieres où nous pourrions tomber, et pour nous donner le desir de les éviter ; il nous faut néanmoins d'autres secours pour atteindre aux beautés que ces fautes auroient pu écarter ou déparer ? Que l'on découvre à un voyageur, l'abyme où il alloit se perdre ; il s'arrêtera, et le but de son voyage sera manqué, s'il n'a pas d'ailleurs ou la force de franchir cet abyme, ou les moyens de se tracer une nouvelle route. Cette force et ces moyens, ce sont en littérature, les *talents*, le *génie*, et le *goût* dont il importe de donner ici une idée juste et précise.

Les *talents* consistent dans l'aptitude nécessaire pour bien faire des choses plus ou moins difficiles : une certaine facilité dans des choses qui offrent des difficultés ; voilà ce qui caractérise les talents que la Nature distribue à son gré : heureux les mortels à qui elle accorde les plus féconds et les plus brillants ! Quels que soient ceux qu'elle nous a départis, c'est à l'étude et à l'application à les développer, à les étendre, et à les perfectionner. Nous verrons bientôt quels sont ceux que le Style exige plus particuliérement.

Le *génie* est un ou plusieurs talents réunis, portés à un haut point d'énergie, et propres à produire de grandes choses. Comme le génie et les talents ont les rapports les plus étroits et les plus importants avec le *goût*, qui est le juge suprême et en dernier ressort de tout ce qui a rapport au Style, parce qu'il l'est de tout ce qui tient aux beaux-arts, nous devons à notre sujet, de nous arrêter à quelques considérations qui les concernent également.

On peut rechercher la nature du *goût* en examinant ce qu'il est dans ses effets, ou en examinant ce qu'il est en lui-même, c'est-à-dire, dans celui qui le possede.

1°. Observé dans ses effets, le *goût* est le résultat de l'ordre, de l'harmonie, et de la proportion des facultés de l'ame qui

constituent les talents et le génie : c'est le goût qui établit un heureux accord entre ces facultés, au moment où nous les exerçons ; et c'est de cette maniere qu'il supplée aux regles dans les occasions où celles-ci paroissent manquer, ou du moins sont insuffisantes.

Donc le talent et le génie doivent précéder le goût, et le précedent en effet. Le génie régna dans l'Orient, avant que la Grece eût déterminé la juste notion du beau idéal ; et les Grecs eux-mêmes ne parvinrent à mettre de l'harmonie entre les talents et le goût, qu'après avoir successivement passé par une infinité de tentatives plus ou moins heureuses ; c'est-à-dire, par tous les essais et par toutes les graduations possibles.

Donc ce seroit nuire au génie et aux talents sans produire le goût, que de ne pas cultiver ceux-là avant d'établir celui-ci. Cette conséquence peut s'appliquer aux nations qu'on veut tirer de la barbarie, aussi-bien qu'aux individus qu'on veut tirer de l'ignorance. Si avant de développer le génie, on se hâte de l'embarrasser de regles, on en arrête la marche, au lieu de la diriger. Le mauvais goût des Chinois et des Egyptiens, ainsi que leur défaut de progrès, ne paroissent pas avoir eu d'autre cause que ce renversement d'ordre dans les procédés qu'il faut suivre.

Toute la Nature tend à la perfection, mais par des développements indiqués, suivis, et gradués ; et l'on s'éloigne du but, lorsque l'on procede par sauts, ou que l'on se crée un ordre contraire à celui de la Nature : en un mot, le goût ne peut exister qu'imparfaitement sans le génie ou les talents dont il est la regle, mais auxquels il doit son activité et sa force.

Donc, dans un siècle sans génie, le goût est sans valeur et sans effet. Dans un siècle semblable, un petit nombre d'exceptions ne font rien contre la regle générale : la tyrannie du mauvais exemple l'emporte sur les leçons de quelques personnes isolées, qui ne s'accordent point avec leurs contemporains. Il faut la réunion de plusieurs esprits de la même vigueur, pour produire un effet sensible. Alors le bon goût, appliqué avec succès à l'un des beaux-arts, tourne au profit des autres arts, comme les vibrations des cordes d'un instrument musical, se communiquent aux cordes des autres instruments qui sont en harmonie avec le premier.

Donc le génie et les talents peuvent seuls produire le goût. On ne porte universellement le même jugement sur le beau, le grand, le sublime, et le parfait, que par un effet universellement senti des forces qui ont produit ces qualités : la notion du beau, dans laquelle on com-

prend ordinairement celle des autres perfections qu'on y peut joindre, suppose un modele, et s'y rapporte. Celui qui n'a pas le modele sous les yeux, ne peut pas s'en faire une notion juste, nette, précise, et certaine : c'est en concevant les choses avec la même force que l'auteur, et en faisant passer son ame par les mêmes révolutions que lui, que l'on parvient à se faire les mêmes idées ; et c'est ainsi que le goût se forme et se détermine chez une nation, sur l'exemple, le sentiment, et l'imitation.

Donc il ne faut pas être étonné que le génie et les talents ayent quelquefois dépravé le goût, puisqu'ils en sont la cause productrice. Rien n'a plus de prise sur le goût, et n'influe davantage sur ses variations, que l'activité bien ou mal réglée des talents et du génie. Ceux-ci corrompent le goût lorsqu'ils négligent de se proposer un but convenable, ou lorsqu'ils emploient de mauvais moyens : ils manquent le véritable but lorsqu'ils veulent l'outre-passer ; sur quoi il faut observer que rien n'est plus dangereux que l'erreur produite par la force et la vigueur d'un grand talent, parce que le sentiment de cette force compense, couvre, et semble justifier les plus grandes fautes. On sait d'ailleurs que la noblesse et l'élévation des vues, sont très-compatibles avec la fausseté

et l'imperfection des moyens que l'on emploie ; comme l'excellence des moyens peut très-bien se rencontrer avec des vues blâmables.

Donc, si le goût vient à manquer aux talents et au génie, on verra l'imagination la plus exaltée et le hasard le plus fantasque, décider de ce qui devroit être avéré par le sentiment et l'expérience : les voies factices remplaceront celles de la Nature et de la raison : au lieu de suivre les routes applanies de la vérité, on grimpera sur la pointe des rochers les plus escarpés et les plus stériles ; et l'on marchera parmi les abymes et les précipices ! Le génie, les vrais talents ne peuvent être maîtrisés que par l'énergie de leurs propres forces : si l'intelligence est l'ame de nos productions, si le génie en est le nerf ; le goût seul peut y donner une forme déterminée et convenable : ainsi ces diverses facultés ne peuvent produire des actes qui se croisent, sans se détruire ou se dénaturer mutuellement.

Donc le génie et les talents perdent infiniment à n'être pas accompagnés par le goût ; comme tout ouvrage de goût, pour avoir une valeur bien réelle, a besoin d'être marqué au coin du talent ou du génie. Si c'est le goût qui manque, vos talents ne nous offriront que l'image d'un jeune homme emporté et fougueux, sans mentor : si vous n'avez que le goût, vous ne verrez

dans vos mains qu'une belle forme sans matiere propre à la recevoir, c'est-à-dire, un être de raison.

C'est l'amour des paradoxes et des sophismes, et non la raison, qui gâte le goût. Chez les Grecs, le goût fortifia la raison, et la raison perfectionna le goût; mais comme celle-là peut se passer de celui-ci jusqu'à un certain point, il faut avouer qu'en général ce n'est pas elle qui en cause les variations et les écarts : c'est sur-tout dans les facultés morales, qu'il faut chercher la cause de tous les phénomenes qui tiennent au goût. Cependant la vertu et le goût ne sont pas des termes synonymes : car l'un n'est que l'observation de l'ordre, de la proportion, et de la convenance dans les ouvrages de l'art; et l'autre est l'observation de l'ordre, de la proportion, et de la convenance dans la conduite de la vie; sur quoi nous observerons que si tout ce qui est relatif aux beaux-arts, peut à la rigueur, être limité au point de n'influer sur aucune de nos facultés sociales, c'est-là néanmoins un de ces écarts qui doivent être considérés comme nuls, dans l'examen des principes généraux et de leurs conséquences; vu les loix d'harmonie et l'influence mutuelle que la Nature a établie entre nos facultés et nos habitudes.

2°. Le goût, observé dans celui qui le

possede, est le talent de discerner avec promptitude et délicatesse, ce qu'il y a de bon et de beau dans un objet quel qu'il soit. Il est aisé de contester, et difficile de réunir tous les sentiments, sur-tout en matiere de goût, et plus encore quand on recherche quelle en est la nature. On peut soutenir que le beau seul est l'objet du goût : on peut prétendre que dans les choses susceptibles de l'un et de l'autre, le *beau* et le *bon* se confondent : on peut avancer et chercher à établir beaucoup d'autres opinions semblables : mon dessein n'est pas de les discuter : je dirai seulement que par rapport au but de cet ouvrage, je dois plutôt donner aux mots, une signification trop étendue, que d'en resserrer le sens naturel dans des bornes trop étroites.

Le goût dans celui qui le possede, est peut-être lui-même un talent : cependant, pour éviter la confusion des idées, nous ne considérerons cette faculté précieuse de l'ame, que comme un don de la Nature. Le goût contribue à la perfection de l'homme ; et quoiqu'on puisse le perfectionner lui-même, lorsqu'on en a reçu le germe, ceux à qui la Nature l'a entiérement refusé, n'ont aucun moyen d'y atteindre. Cette faculté consiste dans le discernement du beau et du bon, avons-nous dit : ces deux qualités sont en effet les seules qui en soient l'objet direct ; et tout ce qui n'a

aucun rapport avec elles, n'est point de son ressort.

Mais qu'est-ce que le *bon ?* Qu'est-ce que le *beau ?*

Une chose nous paroît *bonne*, à raison des qualités utiles et avantageuses que nous y découvrons, et qui nous la font regarder comme desirable : si, loin de nous paroître utile, elle nous paroît au contraire dangereuse ou dommageable, nous disons qu'elle est mauvaise. Une chose nous paroît *belle*, lorsqu'elle nous plaît indépendamment de toute considération d'utilité ; et si, sous le même point de vue, elle nous déplaît et nous rebute, nous disons qu'elle est laide. Ainsi ce sont les qualités utiles et solides, qui dans tous les objets forment la *bonté ;* et les qualités agréables et brillantes, qui forment la *beauté*. Une maison, par exemple, est *bonne* lorsqu'elle est bien bâtie, et que, d'ailleurs, elle convient aux usages auxquels elle est destinée ; en un mot, lorsqu'elle est commode et solide : une maison est *belle*, lorsque par son architecture, ses ornements, et la symmétrie des parties qui la composent, elle plaît à ceux qui la considerent.

Si l'on ne voit dans les objets que les qualités utiles et agréables qui s'y trouvent réellement, et qu'on les saisisse avec autant de délicatesse que de promptitude, ainsi que tout ce qui peut y avoir quelque

rapport, on a un bon *goût* : si au contraire on ne voit point ces qualités, quoiqu'elles existent dans l'objet que l'on considere, on n'a point de *goût* : si on ne les voit qu'avec peine et lenteur, ou d'une maniere vague et incertaine, on a un *goût* défectueux et imparfait : enfin, si l'on prend pour qualités utiles ou agréables, celles qui ne le sont point, on a un *goût* faux.

Si l'on nous demande quelles sont les causes primitives du goût, et les moyens de le perfectionner, ou de le développer et de l'affermir, nous répondrons que le but principal de tout cet ouvrage est de donner la véritable solution de ces deux questions.

D'après les principes qui précedent, il ne sera pas difficile de décider quelles sont les qualités qui forment la *bonté* du Style, et quelles sont celles qui en constituent la *beauté* : il faut seulement observer que souvent celles-ci présupposent celles-là ; que quelquefois aussi une même qualité sert en même-temps à donner au Style ces deux sortes de perfections ; et qu'il n'est pas rare de voir, par négligence, employer ces deux termes, *beau* et *bon*, l'un pour l'autre. Ceux qui réduiront les mots à leur signification stricte et rigoureuse, diront que la clarté, la correction, la netteté, la précision, la force, l'énergie, et le pathétique appartiennent plus com-

munément à la *bonté* du Style, de même que toutes les autres qualités qui contribuent directement à nous instruire, à nous persuader ou convaincre, et à nous émouvoir; et que l'élégance, la variété, l'harmonie, et tout ce qui a l'agrément pour objet direct, tient principalement à la *beauté* du Style.

Si l'on veut rapprocher d'une maxime générale, lumineuse, et pratique, tout ce qui a rapport au *goût*, il suffira de se rappeller que l'étude de la Nature est notre seule ressource. Nous ne jugeons bien des choses réelles, que par la connoissance que nous en avons, ou par l'analogie que nous appercevons entr'elles et celles que nous connoissons mieux : nous ne jugeons bien des choses possibles, que par comparaison avec celles qui existent réellement, et que nous avons suffisamment étudiées : ce qui ne peut exister, ne peut donner lieu à aucun jugement raisonnable, puisque nous n'y pouvons découvrir aucune qualité. Ce n'est donc en dernier résultat, que dans les choses qui existent, et qui sont soumises à nos recherches et à nos observations, que nous devons aller apprendre ce que c'est que *bonté* et *beauté*. La Nature est donc en tout sens, non-seulement notre trésor, mais encore notre modele; non pas toutefois, qu'il faille imiter tout ce qu'elle nous présente; car

il y a des faits extraordinaires que l'on peut ou que l'on doit regarder comme des irrégularités : il y a des choses dont nous ne pouvons pas juger sainement, parce que dans les vues de la Nature, elles n'ont avec nous que des rapports trop éloignés : il y en a enfin, dont les qualités bien connues, nous sont funestes, incommodes, dangereuses, inutiles, ou déplaisantes : nous ne devons donc puiser nos modeles que dans ce que les procédés de la Nature nous offrent de constant ou de régulier, et dans ce qui est à notre portée et à notre usage, soit que nous en retirions quelque utilité, soit que nous y trouvions quelqu'agrément. C'est-là que nous apprendrons à connoître, et que nous saisirons mieux les qualités qui forment le *bon* et le *beau*; les qualités qui doivent être l'objet de notre *goût*, et que nous devons tâcher de transporter par l'imitation dans les arts, et en particulier dans le Style, autant que la nature des choses le permet : ici les détails seroient immenses; mais il nous suffit d'établir un petit nombre de points de vue généraux que l'on puisse facilement appliquer à chacun des objets qui vont successivement nous occuper; et nous indiquerons ces points de vue généraux d'après ce que M. de Saint-Lambert nous dit de la Nature, dans la préface de son poëme des saisons.

« La Nature, dit cet auteur ingénieux et délicat, peut nous donner différentes émotions. Elle est aimable et riante dans un espace fertile et borné ; dans un vallon frais et orné de fleurs, sur un côteau parsemé de différentes sortes de verdures, dans un jardin que le luxe n'a point trop paré ; enfin, dans les lieux où elle nous promet du plaisir, et nous donne d'abord des sensations agréables.

» Elle est triste et mélancolique, lorsqu'elle excite en nous peu de sensations, et nous donne peu d'idées ; lorsqu'elle nous importune par des bruits monotones ; lorsqu'elle est peu variée ; lorsqu'elle nous laisse trop à nous-mêmes ; lorsqu'elle est moins un désert qu'une solitude ; lorsqu'elle ne nous promet ni richesses ni plaisirs.

» Elle est grande et belle, lorsqu'elle nous présente un espace étendu, mais que l'imagination peut terminer ; de riches plaines, de belles montagnes, un pays varié, cultivé, peuplé, qui nous promet des biens, de la sécurité, et le bonheur : elle est grande et belle, lorsqu'elle nous donne des sensations qui excitent l'admiration et l'amour.

» Elle est sublime dans l'immensité des cieux et des mers, dans les vastes déserts, dans l'espace, dans les ténebres, dans sa force et sa fécondité sans bornes, et dans

la multitude infinie des êtres. Elle est sublime dans ses grands phénomenes, comme les tremblements de terre, les volcans, les débordements, les tempêtes; elle est sublime, dès qu'elle peut nous donner des sensations qui excitent l'étonnement et la crainte.

» L'art doit se proposer, non-seulement de peindre, mais encore d'agrandir, d'embellir, et de rendre intéressante, la Nature physique, aussi-bien que la Nature morale.

» Vous agrandirez la Nature, si vous la montrez de temps en temps dans le moment où elle est sublime; et si votre plan ne vous permet pas de la saisir souvent dans ces moments, jettez à travers vos paysages, les idées de l'espace, de l'ordre général, de l'infini, du mouvement, ou du silence universel.

» Vous embellirez la Nature, si vous rassemblez dans un espace étendu, mais limité, ses beautés et ses richesses : c'est ce qu'Ovide a fait dans la description de sa vallée de Tempé, Homere dans les jardins d'Alcinoüs, l'Arioste dans l'Alcine, le Tasse dans l'isle d'Armide; Milton mieux qu'eux tous, dans la description du jardin d'Eden.

» Vous rendrez la Nature intéresante, si vous la peignez avec fidélité dans ses rapports avec les êtres sensibles : vous la rendrez intéressante si dans vos descriptions,

tions, vous répandez quelques vérités de physique et de morale, quelques idées qui éclairent les hommes, des principes d'économie, des sentiments honnêtes : vous la rendrez intéressante, si vous ne la peignez jamais sans être rempli vous-même du sentiment qu'elle doit inspirer, comme sublime, grande, triste, pauvre, riche, agréable, ou belle.

» L'homme de goût fera moins des descriptions que des tableaux; et il faut qu'un tableau n'ait qu'un seul caractere : l'auteur doit se pénétrer d'un seul sentiment, que toutes les parties et les couleurs du tableau concourent également à exciter. On ne parlera point du geai et de la pie dans la peinture des concerts agréables du printemps ; on oubliera les querelles grossieres des paysans, lorsqu'on peindra les plaisirs de la moisson.

» Il faut ménager les contrastes : peignez des eaux, une forêt fraîche et sombre, après avoir peint l'excès de la chaleur : le lecteur vous suivra volontiers sous vos ombrages. Vos contrastes plairont, lorsqu'ils donneront au lecteur un sentiment nouveau, une sensation nouvelle, dans le moment où il les demandoit.

» Les contrastes du riant au beau, du grand à l'agréable, de l'agréable au mélancolique, ne donnent pas de vives émotions ; mais ils plaisent, parce qu'ils

répandent de la variété. Le contraste qui fera le plus d'impression, c'est celui du sublime et du terrible, avec le riant et le beau : mais il faut rarement en faire usage, parce qu'il est rare dans la Nature, et parce que l'habitude du sublime détruit l'effet qu'on croit devoir s'en promettre. Il ne faut employer ce genre de beautés que pour réveiller de temps en temps la sensibilité du lecteur : après avoir éprouvé de la crainte, de l'étonnement, ou une sorte de peine, on se trouve plus sensible, et l'on reçoit plus vivement les impressions agréables.

» Au milieu des descriptions, on peut, mais rarement, placer des tableaux qui rassemblent une foule d'images voluptueuses et terribles, qui agitent l'ame en sens contraires, et la fassent passer rapidement du plaisir à la douleur : tel seroit le tableau d'une bataille livrée dans le printemps, et au milieu d'une plaine enrichie et parée de tous les présents de cette saison. Après avoir parcouru votre galerie de paysages, le lecteur demandera des tableaux d'histoire : il s'ennuyera de vous suivre dans votre solitude ; il voudra quelquefois voir l'homme, et le voir en action. »

Pour parvenir au point de perfection que l'on doit se proposer dans tout ce qui tient aux beaux-arts, il faut, avons-

nous dit, que l'on ait tout-à-la-fois les qualités qui forment le *talent*, et les qualités qui forment le *goût*; le *talent* produit, et le *goût* juge les productions : pour l'ordinaire, ces deux qualités sont réunies, non-seulement parce que l'on ne peut cultiver et perfectionner l'une d'entr'elles, que par des moyens qui servent aussi à cultiver et à perfectionner l'autre ; mais sur-tout, parce que la plupart des qualités que l'une exige, sont également utiles et nécessaires à l'autre ; j'ai dit *la plupart*, attendu qu'il y a quelques qualités particulieres qui sans être inutiles au *talent*, sont bien plus essentielles au *goût*; comme il en est plusieurs autres dont le *goût* semble pouvoir se passer, et sans lesquelles le *talent* disparoît. Aussi, voit-on souvent des personnes qui, comme Chapelain, jugent sainement, et ne peuvent rien produire de supportable ; de même que l'on a vu quelquefois des hommes en qui brilloit le *talent* le plus fécond ou le plus rare, quoique la Nature semblât leur avoir entiérement refusé le *goût*. Observons néanmoins que le Style de ces derniers, estimable, si l'on veut, par certaines qualités supérieures, ne peut jamais être un Style parfait ; on y trouvera toujours des écarts à côté des élans les plus sublimes, des défauts à côté des plus grandes perfec-

tions, et des taches à côté des beautés les plus frappantes. Nous avons donc dû réunir le *goût* au *talent*, pour donner un détail exact de toutes les qualités que le Style exige dans l'auteur. Ainsi nous allons rechercher, 1°. quelles sont les qualités communes au *goût* et au *talent*; 2°. quelles sont celles qui sont particulieres au *goût*; et 3°. quelles sont celles qui sont particulieres au *talent*.

1°. Des qualités qui sont communes au goût et au talent.

Ces qualités sont principalement la pénétration, la clarté, le discernement, la précision, le naturel, et la sensibilité. En reprenant de suite ces qualités, tâchons de faire voir en peu de mots que le talent et le goût en ont également un besoin indispensable.

Sans la *pénétration*, nous n'aurons point d'idées, ou n'en aurons que de superficielles et de triviales : tout ce qui sortira du cercle étroit des pensées les plus bornées, ou les plus communes, sera hors de notre portée : nous ne pourrons donc ni en parler, ni en juger. Comment faire un choix entre ses pensées, quand on en manque ? Comment apprécier celles des autres, quand on ne peut y atteindre ? Au reste, la pénétration demande de la

sagacité et de la *finesse*. En effet, la finesse est le talent de saisir ce qu'il y a de moins sensible, ou de plus délié dans la connoissance d'un objet ; la sagacité est le talent de parvenir promptement et sûrement à ce qu'il y a de plus caché ; et la pénétration est le talent d'acquérir facilement la connoissance entiere et intérieure des choses.

Sans la *clarté* de l'esprit, on ne voit que d'une maniere obscure et confuse ; on ne voit qu'à demi ; en un mot on voit mal. On ne pourra donc se rendre un compte fidele, ni de ses idées, ni de celles des autres ; c'est-à-dire, qu'on n'aura encore ni goût ni talent. Pour être clair, il faut de la *netteté* et de l'*ordre* dans ses conceptions : la clarté est le talent de voir son objet sous un point de vue lumineux : la netteté est le talent de voir son objet distinctement, dégagé de tout autre objet, et sensiblement et proprement dessiné : l'ordre est le talent de voir chaque partie de l'objet à sa place, et par conséquent de lier toutes ses idées par des rapports naturels, vrais, et utiles. L'ordre contribue essentiellement à la netteté, et celle-ci à la clarté.

Sans le *discernement*, sera-t-il possible de distinguer, de séparer le vrai du faux, l'utile du superflu, l'agréable de ce qui déplaît, et ce qui s'accorde avec les con-

venances, de ce qui les blesse ? Mais alors quel choix peut faire celui qui manque de discernement ? et que sera-ce chez lui, que le talent ou le goût ? Outre les qualités précédentes, le discernement présuppose encore la *justesse* et le *jugement*. Le discernement est le talent de distinguer ce qu'il ne faut pas confondre ; le jugement est le talent de voir les choses telles qu'elles sont, et de les estimer ce qu'elles valent ; la justesse est le talent de voir, de distinguer, et de juger selon la plus exacte vérité.

Sans la *précision*, nous ne croirons jamais avoir assez dit, ou bien nous nous refuserons au moindre développement ; mais si nos idées ne sont pas toutes circonscrites dans l'espace qu'elles doivent occuper ; si nous les étendons trop ou trop peu ; si nous nous jettons dans l'enflure et le gigantesque ; ou si nous nous contentons d'expressions foibles et vagues ; certainement nous n'aurons ni talent ni goût. La précision produit l'*exactitude*, et souvent la *justesse*, la *vérité*, et la *facilité*. La précision est le talent de bien démêler son objet d'avec ce qui n'y appartient pas : l'exactitude est le talent de faire ou de voir les choses comme elles doivent être faites ou vues. La conformité des idées avec leurs objets, en fait la vérité : la facilité consiste dans le talent de conce-

voir ses idées sans effort et sans lenteur, dans le talent d'écarter les obstacles, ou plutôt dans une maniere d'agir qui n'en laisse point appercevoir.

Sans le *naturel*, on sera recherché, fardé, forcé, ou guindé; et le vrai talent, ainsi que le bon goût, exige au contraire que les conceptions soient faciles et coulantes; que les tours soient aisés et convenables; et que les expressions soient sur-tout remarquables par l'accord et la propriété des termes : le naturel, c'est-à-dire, le goût des choses les plus conformes à la Nature, et le talent de les saisir et de les bien rendre, renferme toujours la *facilité* dont nous venons de parler, et souvent l'*ingénuité* et les *graces*. L'ingénuité consiste à se montrer tel qu'on est, jusques dans les choses qui peuvent blesser l'amour-propre : elle ne permet point de se déguiser, même pour son intérêt; elle ne cherche à en imposer ni sur les talents, ni sur les pensées, ni sur les sentiments que l'on a : les graces consistent dans l'agrément qui résulte d'un heureux choix de pensées, de sentiments, d'expressions, et de tours, qui ayent l'avantage d'être libres, aisés, coulants, et convenables. On peut définir la grace, dit un auteur Anglois, l'action la plus agréable, exprimée avec la plus grande simplicité : la grace, selon l'abbé Winkelmann, consiste dans

les mouvements légers et à peine perceptibles : elle ne peut caracteriser que des passions douces et tranquilles : elle renferme toujours quelque chose de vague, qui entretient plus doucement le sentiment et la pensée. C'est, dit Leibnitz, à la foule des idées obscures, confuses, et non développées, que l'homme doit les sensations les plus délicieuses ; et voilà pourquoi les Romains préféroient les pantomimes aux spectacles vocaux ; voilà pourquoi beaucoup de personnes préferent la musique instrumentale au chant. Dans la Vénus du Titien, un songe agréable et léger semble voltiger sur le visage de cette déesse ; la douce émotion de ses esprits se retrace sur tous ses traits : voilà la grace que Xenophon connut, qu'Appelle et le Correge respirent, que Thucydide et Michel-Ange ne connurent et ne chercherent jamais : à ces exemples étrangers que cite Winkelmann, ajoutons que chez nous, le bon Lafontaine sera toujours le premier modele en ce genre.

Toutes ces considérations prouvent combien un certain air de facilité est nécessaire dans le naturel : mais on peut dire qu'il y a bien plus de talent à en avoir l'apparence, que de mérite à en avoir la réalité. Il ne s'agit pas, dans un bon ouvrage, d'exprimer des idées communes sans effort, et même avec une élégance ordi-

naire : il s'agit de réunir cet air d'aisance au génie ou à des connoissances rares ; c'est-à-dire, d'exprimer des idées nouvelles ou importantes, en donnant à son Style un caractere agréable de liberté, et un mouvement aisé et continu. Dans les petits ouvrages qui n'ont que l'agrément pour objet, on peut même dire que cette facilité est d'autant plus indispensable, quelque peu relevée qu'elle paroisse, qu'elle en est le principal mérite.

N'oublions pas d'observer qu'il ne faut pas confondre le naturel avec la négligence, qui blesse moins sans doute, lorsqu'elle indique un esprit abandonné à ses sentiments et à ses idées, sans aucun retour sur lui-même, mais qui ne peut jamais devenir un titre d'éloge, et qui est encore une imperfection, lors même qu'elle paroît plus heureuse. Au reste, si nous attachons un si grand prix à la facilité, c'est que tout ce qui indique un effort dans les actions qui se font ou que l'on peint sous nos yeux, devient pénible pour nous ; c'est un effet de notre constitution, et un résultat de notre expérience. Nous ressemblons tous plus ou moins à ce Sybarite qui suoit à grosses gouttes, en voyant ramer un matelot.

Enfin, sans la *sensibilité*, comment discerner ce qui doit déplaire, ce qui plaît à tous ceux qui sont bien constitués, et chez qui les préjugés, l'erreur, les faux

principes, et les habitudes vicieuses n'étouffent point et ne contrarient point la Nature ? Cette sensibilité qui semble n'appartenir néanmoins qu'aux hommes privilégiés qui sont comme destinés à servir de modeles aux autres ; cette sensibilité si précieuse, la source de nos goûts et de nos plaisirs, et qui selon Montesquieu et Mr. Ghérard, s'étend à la nouveauté qui nous attire, à la grandeur qui nous éleve, à la sublimité qui nous transporte, à la variété qui nous amuse, à l'imitation qui nous récrée, à l'harmonie qui nous enchante, à la symmétrie qui nous soulage, à l'ordre qui nous dirige, à la beauté qui nous charme, à la surprise et aux contrastes qui nous réveillent, au ridicule qui nous égaie, à la décence qui semble nous ennoblir, à la vertu qui fait notre force ; en un mot à tout ce qui peut intéresser ou plaire!

Telles sont les facultés, les dons précieux sans la réunion desquels le talent et le goût ne peuvent jamais exister que d'une maniere imparfaite.

2°. Des qualités qui sont particulieres au Goût.

La sensibilité, le naturel, la précision, le discernement, la clarté, et la pénétration, ces qualités si nécessaires à

l'écrivain, ne sont pas les seules que requiere le bon goût : il faut encore pour former le caractere de cette derniere faculté, y joindre un certain degré de *promptitude* et de *délicatesse ;* degré auquel il semble que le talent n'est pas obligé d'atteindre.

Le goût exige la *promptitude ;* car s'il n'opere pas promptement, il cesse d'être lui-même. Il est de son essence d'agir avec tant de célérité, qu'il paroisse plutôt une sorte d'instinct, qu'un fruit de la méditation. C'est qu'il est rare que ce qui ne fait aucune impression agréable à l'instant qu'il se présente à nous, puisse en faire une bien sensible après un examen mûr et réfléchi. D'ailleurs, le goût doit nous porter vers les objets, ou nous en éloigner; d'où il suit que si l'impression n'étoit pas prompte, elle deviendroit inutile : le goût ne nous procureroit plus aucun avantage, puisque dans le tableau mouvant de ce monde, la plupart des objets nous poursuivent ou nous fuyent avec la même célérité ; nous n'avons souvent qu'un instant pour les atteindre ou leur échapper ; si donc le goût nous laissoit perdre cet instant, il nous avertiroit trop tard, il nous avertiroit en vain.

Le goût exige la *délicatesse ;* car c'est des nuances les plus fines, des couleurs en quelque sorte les moins apparentes, et des traits les plus petits, que résultent

assez souvent les beautés et la plus grande perfection des ouvrages de l'art.

Mais ces deux qualités si essentielles à celui qui juge, le sont beaucoup moins à celui qui produit. Un ouvrage peut être parfait, quoique l'auteur ait été long-temps à le faire. La célérité dans le travail est même souvent une source féconde de défauts et d'imperfections. Je pourrois citer ici le mot du célebre Buffon, qui répondit un jour que l'*encre ne couloit pas de sa plume, mais qu'il la suoit péniblement ;* et qui néanmoins nous a laissé des ouvrages plus admirables encore par les beautés du Style, que précieux par le mérite du fonds ? Et n'avons-nous pas aussi des genres de littérature, où une grande délicatesse portée au plus haut point où le goût puisse s'élever, seroit inutile à l'auteur, et même nuisible à l'ouvrage ? Ne pourrois-je pas citer encore ici les genres qui demandent le plus de naturel et de simplicité, et même les genres nobles et véhéments ? C'est que le goût doit juger de tous les genres, au lieu que le talent peut se borner à un petit nombre, ou même à un seul ; et qu'il est des sujets qui n'admettent que de grands traits, où la délicatesse ne seroit qu'une mignardise, ou une véritable foiblesse.

3°. Des qualités qui sont particulieres au Talent.

S'il est néanmoins quelques personnes qui prétendent que la promptitude et sur-tout la délicatesse, sont aussi utiles à l'homme de talent qu'à l'homme de goût, au moins avouera-t-on sans peine qu'il est d'autres qualités que le talent exige absolument, et dont le goût peut se passer jusqu'à un certain point. Ce sont la *flexibilité*, l'*activité*, la *fécondité*, l'*imagination*, la *chaleur*, et l'*accord* de toutes ces qualités entr'elles.

En effet, que seroit-ce qu'un auteur qui n'auroit qu'un ton et qu'une maniere? Je ne parle pas de ceux qui veulent traiter des sujets opposés, où ils se proposent des buts différents, et qui, de cette sorte, s'attachent à plusieurs genres; mais dans un même ouvrage, la foule des idées qui se suivent, présente des variations essentielles : les circonstances changent elles-mêmes; et selon toutes ces différences, il faut que le Style soit autre : ainsi, quoique tous les pas que l'on fait doivent provenir du même principe d'action, et annoncer une même allure; il faut cependant qu'ils varient entr'eux selon la différence du terrain que l'on parcourt, ou selon les autres causes accidentelles. Or,

c'est ce talent de se prêter à toutes les circonstances, de les appercevoir, de les apprécier, et d'y obéir, que j'appelle *flexibilité*, ou si l'on veut, *souplesse :* la flexibilité ou souplesse dans le physique, n'est autre chose que la facilité de se plier avec grace aux divers mouvements que l'on veut faire, et aux situations diverses que l'on veut prendre : Ainsi, la flexibilité de l'esprit ne peut être autre chose que la facilité de varier les tons, et de les fondre ensemble de la maniere la plus naturelle. C'est par cette faculté, que l'auteur semble n'être guidé que par son sujet, et qu'il évite la monotonie, sans effort, sans inégalité, et sans dissonnance; en un mot, qu'il est toujours tout ce qu'il doit être. C'est ce talent qui, sous la direction et l'inspiration du bon goût, nous donne successivement, et autant qu'il le faut, un Style simple, ou fleuri, ou noble, ou pathétique, tranquille ou véhément, léger, délicat, ou naïf, ou grave et sérieux, etc. On ne confondra point, à ce que j'espere, la flexibilité nécessaire au talent, avec la délicatesse que le goût exige. Celle-ci apperçoit et apprécie les nuances les plus fines : c'est un juge qui voit et qui prononce : celle-là les retrace avec autant de facilité que de justesse : l'une caractérise l'amateur instruit devant lequel vous placez un tableau ; l'autre caractérise le peintre

habile dont le pinceau suit la Nature dans tous ses détails. La délicatesse nous rappelle un homme tranquille qui jouit ; et la flexibilité un homme dans l'action, qui se plie à toutes les attitudes que son travail lui commande. Ces deux qualités sont si différentes, que l'artiste a quelquefois atteint le point de perfection, qu'il le cherche encore, et qu'il faut que l'amateur l'avertisse de son succès, et lui apprenne que son ouvrage est achevé. Mais si l'artiste habile peut manquer à la rigueur et jusqu'à un certain point, de la délicatesse du goût, il est bien plus évident encore que l'homme de goût n'a pas besoin de la flexibilité du talent : il suffit en effet à ce dernier, d'avoir ce degré de flexibilité qui rend capable de voir les choses l'une après l'autre, à mesure qu'on les lui montre ; faculté qui est à tous égards, à une distance infinie de celle qui se manifeste dans les mouvements de l'action, et qui consiste dans la facilité de les varier et de les lier ensemble. On voit que rien n'est plus étranger au goût, qui n'a point de mouvements, puisqu'il ne produit point d'action.

L'ignorance, la légéreté d'esprit, la présomption, et la mauvaise foi entourent d'obstacles et d'objections celui qui cherche à établir des vérités utiles, ou à combattre des erreurs. On me demandera si la flexi-

bilité que j'exige dans l'écrivain, ne conduit pas à l'universalité des talents dont j'ai nié ailleurs la possibilité ?... Je réponds qu'il n'est point de talent qui, si on l'étend à l'infini, ne donne tout : car l'infini n'admet aucune exclusion : mais nos talents sont indéfinis et non infinis ; ils sont même très-bornés, et dès-lors toujours imparfaits ; nouvelle raison pour qu'on n'admette pas l'universalité, qui seroit un infini. La flexibilité peut fort bien s'appliquer aux nuances dont un même genre, ou même plusieurs genres seront susceptibles, sans pour cela se prêter aux détonations de tous les genres, ou seulement aux couleurs tranchantes des genres les plus opposés. On ne parle pas ici des autres qualités, et des connoissances infiniment étendues qu'il faudroit joindre à une flexibilité infinie, pour parvenir à l'universalité effective ; toutes choses qui n'entrent pas dans la capacité naturelle de l'homme.

Mais la flexibilité seroit elle-même inutile à l'auteur, si on n'y associoit pas l'*activité*, ce don précieux de la Nature, qui met tous les autres en valeur ; ce mouvement intérieur qui porte l'ame de tous côtés, pour faire toujours de nouvelles découvertes, ou nous fournir de nouvelles productions ; ce principe secret, qui empêche l'esprit de se contenter d'une

premiere vue ou d'un premier essai ; qui fait que sans cesse ennemie du repos, l'ame creuse, et quelques progrès qu'elle ait faits, veut encore pénétrer plus avant ; qu'elle ne se contente pas des notions que d'autres lui fournissent, mais qu'elle veut elle-même travailler ses idées, et s'enrichir de son propre fonds ; et que de cette sorte, elle retourne, rapproche, développe, décompose, combine les objets de mille manieres différentes, et ne dit jamais, *c'est assez.*

L'activité donne à l'esprit, la vivacité dans ses opérations, la pénétration et la sagacité dans ses recherches, la constance dans ses études, et cette sorte d'insatiabilité qui fait que l'on ne croit jamais en savoir assez ou savoir assez bien : c'est elle qui contribue le plus au talent et au génie : sans elle, un homme peut avoir du goût et du discernement ; il peut facilement saisir ce qu'on lui met sous les yeux : mais il ne fera aucun effort, aucun pas pour aller plus loin que ceux qui l'ont dévancé, et au delà du terme où on l'aura porté : il pourra tout au plus rédiger, abréger, et mettre les productions des autres dans un meilleur ordre. Ce n'est que par l'activité de l'esprit, que le Style peut devenir fort, rapide, et véhément, et échapper aux défauts des hommes froids, lents, foibles, paresseux, et trop flegmatiques.

Aux qualités précédentes, joignez la *fécondité*, sans laquelle la plus grande activité ne présentera que l'image d'un papillon toujours léger et toujours errant; la fécondité qui encourage à de nouveaux efforts, ouvre toujours de nouvelles mines, et accumule les trésors; la fécondité, qui a tant de part à la richesse du Style, qui d'un germe abandonné fait sortir un monde nouveau, nous découvre des abymes sous les idées les plus minces, et une profondeur qui épouvante dans les objets les plus superficiels, ou des vues toutes neuves dans les choses les plus usées.

Joignez-y l'*imagination*, sans laquelle l'ame la plus active et la plus féconde se perdroit bientôt dans ses propres abstractions, et nous épuiseroit par les efforts d'une contention rebutante et stérile.

Joignez-y la *chaleur*, ce foyer de l'ame, qui donne des aîles de feu à toutes nos idées, qui les revêt de sentiments profonds et énergiques, et qui après nous avoir embrasés nous-mêmes à la vue de l'objet que nous voulons peindre, embrase également nos lecteurs à la vue du tableau que nous en traçons; cette chaleur qui résulte d'une grande sensibilité, jointe à la vivacité, à l'activité, et à l'imagination, et qui, loin de s'affoiblir, se fortifie à chaque instant, s'accroît, s'étend, seme par-tout les traits de flamme, et produit

un grand embrasement dans l'ame des lecteurs.

Avons-nous fini l'énumération des principales qualités qu'il faut réunir pour avoir un Style parfait ? Non : il faut encore que toutes ces qualités soient entr'elles dans une juste proportion : car si la chaleur domine trop sensiblement, l'écrivain sera enthousiaste : si elle est trop foible, il sera froid : si l'imagination le séduit et l'entraîne, il ne fera qu'entasser les images et n'aura aucune solidité : si elle l'abandonne, il sera sec et sans agrément. Qu'il ait une fécondité intarissable et désordonnée, il ne finira jamais, et tous ses lecteurs fuiront épouvantés ; que cette qualité lui manque, il sera trivial et superficiel. Qu'il soit trop actif, il ne fera qu'étourdir, il parcourra tous les objets sans en faire connoître aucun : qu'il ne le soit pas assez, il sera lent, et l'ennui signalera tous ses pas : trop de flexibilité le rendra disparate ; trop peu de flexibilité le rendra monotone. Excès de pénétration lui donnera le goût des pointes : défaut de pénétration lui donnera un Style vide et commun. Trop de clarté le retiendra dans le cercle des choses usées, ou le jettera dans les redites. Trop peu de clarté le fera ranger parmi les écrivains obscurs ou même inintelligibles. Trop de discernement le fera tomber dans les soins d'une affectation minutieuse :

trop peu de discernement le jettera dans un égarement continuel. Avec trop de précision, il sera compassé ; avec trop peu de précision, il sera vague et incertain ; avec trop de naturel, il sera bas ou ignoble, ou sans élégance ; avec trop peu de naturel, il sera forcé, outré, guindé, ou empesé : trop peu de sensibilité le rendra dur ou froid ; et trop de sensibilité lui fera oublier l'utile pour l'agréable, et l'essentiel pour l'accessoire.

On pourroit demander en ce moment aux zoïles animés contre le mérite du Style, si ce talent leur paroît assez facile à acquérir, pour autoriser leurs dédains. Mais nous n'avons vu encore qu'une partie des difficultés qu'il faut surmonter, et des obstacles qu'il faut vaincre, pour jouir de l'avantage de bien écrire. Ce n'est pas assez pour cela que de réunir les diverses qualités qui forment le talent et le goût : à ces dons précieux de la Nature, il faut joindre des connoissances très-étendues, et sans lesquelles le Style sera nécessairement imparfait ou barbare.

CHAPITRE II.

Des connoissances qu'exige le talent de bien écrire.

Les connoissances propres à développer, et à perfectionner les qualités que le bon Style présuppose, sont principalement celles du sujet que l'on traite ; celle du génie, des regles, et des usages de la langue dans laquelle on écrit ; celle des principes du bon goût en général, et de ceux qui appartiennent en particulier au genre que l'on adopte ; et enfin celle des bons modeles de tous les temps, qu'il peut être utile d'imiter ; connoissances auxquelles nous ajouterons encore tous les avantages que l'on peut retirer d'un exercice aussi attentivement que souvent répété.

Nous avons déja vu combien il importe de posséder à fond la matiere dont on parle, d'en saisir toute l'étendue, et d'en connoître même les dépendances et les environs : nous avons également fait sentir combien l'étude de la langue dont on veut se servir est longue, pénible, et nécessaire : ainsi nous allons passer à la discussion de ce qui concerne la connoissance des regles, l'étude des bons modeles,

et l'importance de l'imitation ou de l'exercice, après néanmoins que nous aurons ajouté un mot à ce que nous avons dit des deux premiers articles.

Ce mot est que tout se tient dans la Nature; d'où il suit que jamais on ne sait bien une chose quand on ne sait qu'elle. Les objets les plus éloignés en apparence, ont des rapports très-réels, qui souvent les rapprochent et les fondent ensemble: ainsi, pour parler convenablement d'une chose, il ne suffit pas de la connoître; il faut connoître encore tout ce qui peut s'y rapporter; il faut avoir une connoissance générale et suffisamment développée de la Nature et des arts. En effet, dans les ouvrages mêmes qui ne sont que des ouvrages d'agrément, on a souvent occasion de promener l'esprit de son lecteur sur les objets les plus divers ou même les plus disparates; soit qu'on s'en occupe explicitement, soit qu'on y fasse seulement allusion: on a des comparaisons à faire, ou au moins des expressions figurées à employer. Ne faut-il donc pas alors, pour se rendre intelligible, ou pour s'entendre soi-même; ne faut-il pas avoir cette connoissance générale, mais très-étendue que nous recommandons? Qu'on en juge par tous les défauts qui fourmillent dans les ouvrages des hommes peu instruits; par les erreurs absurdes et ridicules de ceux

qui se livrent à une confiance présomptueuse, et par la maigreur et la sécheresse de ceux qui sont plus discrets et plus retenus. Nous dirons donc de tous les écrivains, ce que Cicéron disoit de l'orateur. . . . « *Sit boni oratoris multa* » *auribus accepisse, multa animo et* » *cogitatione, multa legendo etiam per-* » *currisse.* » Nous dirons avec le même auteur, que la philosophie, c'est-à-dire, l'étude de soi-même, l'étude de la morale, et l'étude de tout ce qui tient à la Nature et à la société, nourrit les talents, et peut seule jetter de l'abondance dans le discours. . . « *Quasi nutrix oratoris.* . » *Omnis enim ubertas, et quasi silva* » *dicendi ducta ab illis est.* » Nous dirons avec Vida, « *Nulla sit ingenio* « *quam non libaverit artem.* . . » Nous dirons enfin avec M. Marmontel, que « les études sont comme les couleurs sur » la palette, qu'il en faut beaucoup plus » que le sujet ne semble l'exiger, et qu'il » les faut d'avance. ».

1°. De la connoissance des Regles.

Les regles sont des maximes qui prescrivent la maniere de faire une chose qu'il est possible de faire bien ou mal. Il seroit absurde de donner des regles pour des

choses qui ne peuvent se faire que d'une seule façon : mais tout ce qui peut être soumis à des procédés différents, entre lesquels il est intéressant ou utile de choisir, et facile ou dangereux de se tromper, devient l'objet de plus ou moins de regles, et peut en faire desirer le secours. Tels sont évidemment les arts méchaniques ou libéraux, tout ce qui tient à la conduite de la vie, aux mœurs publiques ou privées, au bon goût, et à la littérature, et l'innombrable quantité d'opérations de détails que ces divers objets requierent ou peuvent embrasser. Nous n'avons ici à considérer que les regles qui se rapportent au Style, et dont la réunion forme le code du bon goût en littérature. Tout le reste de cet ouvrage suffit pour faire voir qu'elles sont en très-grand nombre; que chaque ton, chaque genre, chaque espece particuliere de Style a les siennes; et que, indépendamment de celles qui sont générales, il y en a encore de spéciales pour tous les éléments que le Style admet dans sa composition.

Mais suffit-il d'intituler du nom *de regle* une maxime pratique, quelle qu'elle soit, pour que nous soyons tenus de nous y assujettir ? Non sans doute : on ne doit compter parmi les regles, que celles qui ont été puisées dans les chefs-d'œuvres des grands-maîtres, et dans la pratique

des bons ou mauvais écrivains, c'est-à-dire, dans l'expérience et les études, les succès et les écarts des uns des autres ; dans les observations et les recherches des philosophes, des critiques, et des célebres instituteurs ; autant néanmoins que ces observations et les regles qui en découlent, sont sanctionnées par le public : car, une regle n'est telle, qu'autant qu'elle est généralement reçue, approuvée, et suivie ; semblable aux loix d'un peuple libre, que le législateur proclame en vain, si la raison universelle et l'esprit national les rejettent. Les regles qui réunissent en leur faveur tous les titres que nous venons d'indiquer ; les regles dont nous appercevons l'exacte et constante observation dans les ouvrages que nous admirons le plus ; les regles dont personne ne s'est écarté, sans tomber dans des fautes ou des imperfections auxquelles on auroit échappé par une pratique contraire ; les regles que la raison la plus éclairée semble nous dicter elle-même ; ou auxquelles le bon sens de tous les siècles, et des hommes instruits a unanimement souscrit ; voilà les préceptes qui font loi : les autres sont un objet de confiance ou de zele, et ne sont que cela, jusqu'à ce que le temps les ait proscrits ou ratifiés. Les hommes qui ont médité durant de longues années sur ce qui en fait l'objet, ont sans doute le droit de les

proposer ; et l'on ne trouvera pas que ce soit trop accorder à leur autorité, que de donner une attention particuliere à leur opinion, et même de s'y conformer dans quelques essais : mais enfin, ils ont beau donner le nom de *regles* aux maximes qu'ils annoncent ; il n'y a que l'assentiment général, fondé sur l'évidence de la raison ou de l'expérience, qui puisse attacher une valeur réelle à ce nom.

Après avoir ainsi fixé l'idée que l'on doit se faire des regles, il reste à examiner quelle sorte d'autorité elles doivent avoir ; jusqu'à quel point l'étude en est utile ou nécessaire ; combien cette étude est pénible ou délicate ; et enfin ce que l'on doit penser de ceux qui les regardent comme superflues ou funestes.

1°. « Les regles prescrites par les rhéteurs, dit Mr. Marmontel, sont presque toutes de bons conseils et de mauvais préceptes ; » ce qui ne peut signifier autre chose, sinon qu'il ne faut point s'y soumettre servilement et en aveugle, quoiqu'il soit très-important d'y avoir beaucoup d'égards en général. Cette interprétation du principe posé par Mr. Marmontel, se rapporte à ce qu'il dit un peu plus haut, qu'ici la lettre tue et que l'esprit vivifie ; et ensuite, qu'il ne faut avoir ni un présomptueux mépris, ni un respect servile pour ces sortes de regles : qu'Aristote, Cicéron,

Quintilien, suffisent pour les orateurs; et Aristote, Horace, Longin, et Boileau, pour les poëtes; et qu'enfin, parce qu'on veut marcher d'un pas plus sûr, on ne doit pas cesser de marcher d'un pas libre. Mais il ne faut pas oublier qu'en cet endroit, Marmontel ne parle pas des regles proprement dites, telles que nous les avons définies; il ne parle que des maximes que les rhéteurs prescrivent sous le titre de regles, et sur leur seule autorité; car les regles prises dans un sens plus rigoureux, ont à ses yeux une toute autre autorité, puisqu'il nous déclare que les modeles ne jettent leurs lumieres que sur quelques points, mais que les regles éclairent toute la route. Ainsi, il faut penser que M^r. Marmontel distingue, même dans Aristote, Cicéron, Quintilien, Horace, Longin, et Boileau, des regles avouées par tout le monde, et qui sont obligatoires, et quelques autres regles qui n'étant pas si généralement sanctionnées, ne sont encore que des regles de rhéteurs; les premieres ne leur appartiennent plus; et si on les cite sous leur nom, c'est qu'il les ont énoncées d'une maniere heureuse qui plaît à tout le monde, ou qu'ils les ont découvertes, ou que leur nom paroît propre à faire autorité. Les secondes ne sont encore qu'à eux: suivre celles-ci en esclave et sans exception, comme sans examen,

ou les dédaigner au point de n'y avoir jamais aucun égard, c'est également s'exposer à faire moins bien, et s'attirer des reproches justement mérités ; rejetter ou négliger quelquefois celles-là, c'est vouloir déterminément faire mal, et se condamner soi-même au blâme universel, et à l'oubli le plus honteux.

2°. Si l'on n'étudie pas les regles, si l'on ne médite pas profondément sur leur justesse, sur leur importance, sur les circonstances où l'on en doit faire l'application, et sur la maniere de les appliquer ; à chaque pas on tombera dans des écueils nouveaux. Les regles sont des points d'appui nécessaires ; il y a toujours témérité à vouloir s'en passer ; et rarement cette témérité reste impunie. Aussi, quelle attention les grands maîtres de tous les temps n'y ont-ils pas donnée ! Toutes ne se présentent pas à nous avec la même évidence ; il en est qui sont le fruit d'une recherche plus savante, et dont l'ignorant n'entrevoit d'abord toute l'importance qu'avec peine : il en est d'autres qui n'ont été qu'arbitraires à leur origine ; mais que l'usage a si bien consacrées, qu'il n'est plus permis à personne de s'en écarter. Telles sont dans chaque langue, les regles particulieres de grammaire et de versification : peut-on les suivre sans les connoître ? et peut-on les connoître sans les étudier ? et quant à

celles qui découlent plus immédiatement ou plus sensiblement de la nature des choses, y a-t-il beaucoup de personnes qui puissent les deviner toutes, sans le secours d'une étude longue et réfléchie ? et qui peut les ignorer, et ne pas entacher son Style des défauts les plus essentiels, ou des fautes les plus graves ? Les principes ainsi établis sur la nature des choses sont en très-grand nombre : il est difficile de les recueillir de maniere qu'il n'en échappe aucun ; et c'est à quoi l'on ne parviendra jamais sans étude.

3°. Mais combien cette étude n'est-elle pas épineuse ? Elle est longue, souvent abstraite, et toujours un peu seche : la multitude des objets a de quoi effrayer, aussi-bien que la longueur des discussions, la différence des systêmes, la contrariété des opinions, et le nombre des ouvrages divers qu'il faut approfondir. Quelle peine ne doit-il pas en coûter, non-seulement pour démêler parmi tous les principes qu'on nous présente sur un même genre d'ouvrages, ceux qui sont vrais, utiles, et toujours applicables ; mais encore pour distinguer ceux qui doivent servir de base aux autres, ceux que l'on doit regarder comme la source d'où découlent tous les autres, ceux qui doivent par conséquent l'emporter dans le cas de concurrence ; c'est-à-dire, quelle peine ne doit-il pas

en coûter pour mettre tous ces principes, dans un ordre de subordination et de dépendance mutuelle, et conforme à ce que demande l'ouvrage que l'on veut faire ?

Je ne m'arrêterai point à tracer le tableau des regles générales de la littérature, non plus que celui des regles particulieres à chaque genre. Le premier résulte de cet ouvrage, qui n'a d'autre objet que de le former : le second consiste dans des détails qu'il faut abandonner à ceux qui traitent spécialement des différents genres ; mais observons, avant de quitter cet article, que dans la composition des ouvrages de littérature, il arrive souvent que différentes regles s'offrent en même temps à l'auteur, se croisent, pour ainsi dire, devant ses yeux, et lui commandent des choses contraires ; de même que dans la conduite de la vie, il n'est pas rare de se trouver entre plusieurs devoirs également consacrés par la saine morale, et tellement opposés, que l'on ne peut obéir à l'un qu'en violant les autres. L'embarras dans ces deux sortes de circonstances est cruel ; car il faut choisir ; et pour ne pas faire une faute grave, paroître en faire d'autres. La difficulté d'établir des regles fixes, en une matiere aussi délicate, est peut-être la principale cause du silence des auteurs à cet égard : ils semblent s'en rapporter entiérement au jugement de celui qui écrit ;

mais combien ne faut-il pas avoir exercé et fortifié son jugement par l'étude des bons principes, pour ne pas s'égarer dans des circonstances aussi pressantes et aussi périlleuses ? Il ne suffit pas alors d'avoir appris à connoître les règles ; il faut en avoir saisi l'esprit, et en bien apprécier l'importance, afin de pouvoir sans risque, se déterminer sur la préférence que l'on accordera à l'une, et le sacrifice que l'on fera des autres ? C'est dans ces occasions, que les écrivains d'un mérite supérieur, nous offrent des beautés originales, qui ne sont aperçues que par les grands maîtres, et que les lecteurs qui aiment à épiloguer, rangent au nombre des fautes : la critique minutieuse compte les petites règles qu'on a violées, et ne voit pas que cette violation est un hommage rendu à une règle bien plus essentielle : c'est ainsi que l'apprenti-musicien compte les dissonances des grands maîtres, et n'y voit jamais que des négligences ou des preuves d'incapacité.

4°. On voit néanmoins des hommes qui se déclarent ennemis des règles, et nous invitent à en secouer le joug qu'ils nous représentent comme incommode, importun, inutile, et funeste. Il faut ici les aborder, sinon pour les convertir, au moins pour leur arracher les prosélytes que leurs sophismes pourroient leur faire. Je leur dirai donc. . . . .

« Prouvez-nous que votre opinion est » juste, et que vous la soutenez de bonne » foi ! En recommandant l'étude des regles, » nous en prouvons l'importance, par les » chefs-d'œuvres de tous les grands écri- » vains qui les ont observées : suivez la » même marche ; écrivez en vous écar- » tant des regles, et couronnez-vous des » plus brillants succès !

» Elancez-vous dans le vaste champ des » sciences, et parcourez-le sans méthode, » sans ordre, et sans plan ; et faites-vous » proclamer comme un modele qui efface » tous les autres ! Dialoguez en méprisant » les regles si délicates et si nécessaires » qui concernent l'art des reprises, la » coupe des discours, la liaison des idées, » la facilité de la marche, l'opposition » des caracteres, et le secret de bien sou- » tenir les tons de tous les personnages, » sans contrainte et sans bigarrure ; et » sachez cependant atteindre le point de » perfection sur tous ces articles, et nous » entraîner par le charme de la plus douce » illusion ! Montez à la tribune, pleins » d'aversion pour tous les préceptes des » Cicéron et des Quintilien ; ne vous » assujettissez à aucune regle, à aucune » méthode ; ne vous embarrassez l'esprit » d'aucune idée d'exorde, de narration, » de proposition, de confirmation, de » réfutation, de conclusion, ni de péro-

» raison ;

» raison ; secouez également tout ce qu'on
» a pu vous dire sur l'art de manier les
» passions, de convaincre les esprits, de
» les séduire par l'agrément, et de les
» gagner par la confiance et la persuasion ;
» et cependant triomphez de vos auditeurs,
» subjuguez toutes les ames, détruisez
» tous les obstacles, et enlevez tous les
» suffrages ! Faites des vers, en bravant
» toutes les regles du rythme, de l'har-
» monie, et de la versification, et que
» cependant vos poëmes soient universel-
» lement proclamés comme les poëmes les
» plus parfaits ! Paroissez sur le théâtre,
» après avoir livré aux flammes la poétique
» d'Aristote ; que vos pieces n'ayent ni fin,
» ni commencement, ni milieu ; que toutes
» les unités y soient violées ; et cependant
» sachez à volonté nous élever à tous les
» élans des vertus les plus héroïques, à
» l'enthousiasme du courage et des senti-
» ments les plus généreux, ou nous inon-
» der des douces larmes de l'attendrissement
» le plus profond, ou nous corriger de nos
» propres ridicules par le tableau fidele et
» plaisant que vous nous en retracerez !
» en un mot, écrivez ; et plus hardis que
» Ronsard, confondez ensemble les regles
» de toutes les langues, et les analogies,
» les usages, et le génie de celle dont vous
» vous servez ; et devenez néanmoins aux
» yeux de tous les amateurs des bonnes

» études, la gloire de votre nation, et
» l'objet de la rivalité des étrangers ! . . .
» Pour quitter le ton de l'ironie, et vous
» attaquer d'une maniere moins pressante
» quoique plus sérieuse ; je vais interpeller
» ici les hommes éclairés et vertueux qui se
» consacrent à l'éducation de la jeunesse ;
» c'est à eux plus qu'à tout autre, qu'il
» appartient de prononcer sur la question
» qui nous occupe : un zele pur et soutenu
» les rend également attentifs et infatigables
» dans la recherche et la pratique de tous
» les moyens propres à faire de leurs
» éleves des citoyens utiles, estimables,
» et heureux : or comment remplissent-ils
» cette tâche honorable et pénible ? suivons-
» les dans les détails de leurs fonctions. .
» Dès l'instant qu'un éleve leur est remis,
» ils lui annoncent la regle qui fixe l'em-
» ploi des heures et du temps. Ensuite ils
» s'occupent, d'abord de son éducation
» physique, et cherchent à l'accoutumer
» aux regles qui concernent chez eux le
» régime, la propreté, les exercices, et
» le repos. Delà ils se hâtent de leur
» former le cœur et les mœurs ; et pour
» cela, ils réunissent aux regles que la
» raison indique, celles que l'usage du
» monde prescrit, et souvent même celles
» que fournit la religion : enfin ils passent
» au développement des talents, à la cul-
» ture de l'esprit, aux connoissances

» nécessaires, utiles, et agréables ; et par-
» tout, ce sont encore de nouvelles regles :
» chaque maître se présente armé des
» siennes ; nul objet n'est présenté qu'en-
» touré de celles qui s'y rapportent : si
» l'élève surpasse ses émules, il est ré-
» compensé ; c'est la regle : s'il fait
» quelque faute grave, il est puni ; c'est
» encore la regle. Proposez à ces insti-
» tuteurs de renverser cet échafaudage
» gothique et barbare ; de ne plus parler
» de regles. . . . Que ferons-nous donc
» de nos éleves, vous diront-ils ? Si nous
» n'avons plus de regles à leur tracer,
» comment pourrons-nous les élever ? . . .
» Ne leur donnez, repliquerez-vous, que
» des connoissances positives, et n'exigez
» d'eux que la rectitude d'esprit. . . . .
» Mais pouvons-nous donner ces con-
» noissances sans méthode ? et qu'est-ce
» qu'une méthode, sinon un recueil de
» regles analogues au but qu'on se pro-
» pose ? et pour donner la rectitude de
» l'esprit, ne faut-il pas encore des regles ?
» N'est-ce pas par des regles qu'on nous
» apprend à raisonner juste ? . . À la bonne
» heure pour les commencants, direz-vous ;
» mais lorsque la raison de votre élève
» sera formée, reposez-vous du surplus
» sur elle seule... Comment ? est-ce donc
» que la raison se forme toute entiere,
» et par un seul acte ? Est-ce qu'elle ne

» se forme pas successivement, et à me-
» sure que de nouveaux objets se pré-
» sentent ? Est-ce qu'en un mot, l'homme
» n'est pas toujours enfant, ou commen-
» çant, lorsqu'il arrive à des choses in-
» connues ? Ah ! laissez-nous nos regles
» et notre expérience ! Nous ne pour-
» rions suivre vos conseils sans tromper
» l'espoir des parents, et sans anéantir
» l'espoir de l'État ! Nous savons bien que
» toutes les regles ne sont pas également
» bonnes, nécessaires, ou importantes :
» nous savons bien qu'il faut en faire le
» choix avec sagesse, et qu'il faut autant
» de zele et d'attention, que d'adresse et
» de talent, pour les bien exposer, pour
» les développer, pour en diriger la pra-
» tique, et s'il est possible, pour les faire
» aimer. Mais enfin il faut des regles pour
» tout ce qui est pratique ; ou bien il faut
» se résoudre à pratiquer mal, ou ne plus
» pratiquer du tout, ce qui est absurde :
» depuis l'attelier du plus simple artisan,
» jusqu'au cabinet du plus sublime artiste,
» ou jusqu'à l'école du plus savant phi-
» losophe, vous n'entendez que des leçons
» qui aboutissent à des regles. Aristote
» dicte les siennes comme des oracles
» sacrés : Platon embellit les siennes de
» tout ce que la persuasion et les graces
» ont de plus agréable : Socrate cherche
» à nous conduire aux siennes comme si

» nous y arrivions de nous-mêmes : mais
» chez les uns et chez les autres, quelle
» que soit la maniere de les inculquer,
» les leçons n'ont jamais pour dernier
» terme, que des préceptes et des regles...
» Mais, reprendrez-vous, nous ne rejet-
» tons pas toutes les regles ; nous ne nous
» élevons que contre la multitude ef-
» frayante, ou la masse énorme des codes
» que l'on nous donne sous ce titre ?....
» En ce cas, pourquoi proscrire les regles
» en général ? Pourquoi ne pas vous hâter
» de dire quelles sont celles que vous ad-
» mettez, et quelles sont celles que vous
» réprouvez.... Nous admettons, dites-
» vous, celles qui sont fondées sur la
» nature des choses, sur la raison et l'é-
» vidence, et qui par conséquent n'ont
» pas besoin d'etre écrites.... Vous errez
» encore : depuis près d'un siècle, les
» économistes publient aussi qu'il ne doit
» y avoir de loix que celles qui sont fon-
» dées sur l'évidence ; depuis près d'un
» siècle ils nous répetent ces loix toutes
» évidentes à leurs yeux, et ils n'ont pas
» encore converti le monde ! C'est qu'il
» y a deux sortes d'évidence ; l'une, qui
» ne porte que sur des vérités abstraites,
» spéculatives, et pour ainsi dire, mathé-
» matiques ; et l'autre, qui concerne des
» vérités pratiques, soit morales, soit
» industrielles : les vérités évidentes de la

» premiere classe, n'ont peut-être besoin
» pour être admises, que d'être énoncées
» une seule fois, quoique cependant on
» les réimprime tous les jours avec utilité,
» et qu'il faille même nous les répéter
» pour qu'elles ne se perdent pas ; mais
» les vérités de la seconde classe, quel-
» qu'évidentes qu'elles soient pour quel-
» ques-uns de nous, sont toujours moins
» lucides par elles-mêmes ; elles ont besoin
» d'être développées, prouvées, et confir-
» mées de mille manieres différentes, pour
» avoir un effet assuré. Celles-là, dit M.
» Marmontel, sont du ressort de la raison
» seule ; celles-ci ressortissent de la raison
» et du goût : or la raison dans les prin-
» cipes moraux ou industriels, a besoin
» d'aide ; et on ne peut l'aider qu'en la
» dirigeant, comme on ne peut la diriger
» que par les préceptes qu'on lui donne,
» ou les regles qu'on lui trace.... Enfin,
» vous retrancherez-vous, pour dernier
» asyle, à nous objecter que les regles
» ne suppléent point au défaut de talent ?
» Et qui a jamais dit qu'elles pouvoient
» donner le talent ou le génie ? Non, elles
» ne donnent ni l'un ni l'autre ; mais elles
» les développent ; elles les éclairent ; elles
» les dirigent ; elles les fortifient ; elles
» diminuent ou écartent les obstacles qui
» pourroient les arrêter ; elles leur sauvent
» les dégoûts qui à la suite des erreurs

» ou des écarts, pourroient les éteindre ; elles assurent et abregent leur » marche ; elles augmentent leurs succès, » et par-là même, leur confiance, leur » hardiesse, et leur élan ! Cessez donc de » décourager ceux qui ne s'occupent qu'à » nous ménager des secours aussi précieux » et aussi nécessaires ! Craindrez-vous » qu'on n'égare ou qu'on n'étouffe le talent » par des regles fausses ou mal appliquées ? » Mais quel est donc l'homme inepte qui » recommande de se soumettre à des regles » sans examen et sur parole, ou de les » suivre sans les entendre ? Quant à ceux » qui ne font que tourmenter ou mutiler » les regles que les grands-maîtres nous » ont laissées, ou qui n'y en ajoutent que » de fausses, le temps et le public en » feront justice !..... »

2°. De l'étude des bons modeles.

Si par une étude réfléchie, on ne s'est pas rendu familiere la connoissance des bons modeles, l'étude et la connoissance des regles ne seront encore que d'une utilité médiocre. Les regles ne s'étendent pas à tous les détails, à tous les cas particuliers : elles ont souvent besoin qu'on y apporte des exceptions qui tiennent à des nuances, à des finesses, à un concours

de circonstances, que les maîtres de l'art n'ont pas su prévoir ou démêler, et dans lesquelles néanmoins consistent pour l'ordinaire les principaux agréments de nos productions littéraires. La Nature et les préceptes qu'elle indique, nous fournissent en général les grands traits : mais pour limer un ouvrage, et lui donner le poli, il faut descendre à des détails infinis et minutieux, que nous ne saisirons pas, que nous ne saurons pas bien apprécier si nous n'avons pas des secours particuliers. Une certaine quantité d'observations successives conduisent à un résultat général auquel on donne le nom de regle : mais ces observations ne portent que sur l'état des choses que l'on a observées, et l'état des choses varie ; les rapports s'affoiblissent ou se fortifient, se multiplient ou diminuent de nombre ; et delà les exceptions et les nuances dont nous venons de parler, et dont l'espece est telle, qu'on ne peut presque jamais s'assurer de les avoir toutes découvertes. D'ailleurs les résultats ne nous offrent que des conceptions abstraites : ce sont des principes généraux, et ces sortes de principes ont toujours quelque chose de vague et d'indéterminé, qui nous laisse dans l'incertitude et l'embarras ; jusqu'à ce que nous parvenions à les éclaircir par les applications que nous en faisons nous-mêmes : si ces applications ne se présentent

pas comme naturellement à nous, il nous arrivera souvent de nous égarer sur le sens même des principes, ou sur leurs conséquences, qui souvent nous échapperont : or, les moindres erreurs en tout ce qui est pratique, sont toujours funestes ; et rien n'est plus facile que de rapporter à un principe général, et non suffisamment développé, des propositions qui d'abord paroissent en être des conséquences éloignées, et qui néanmoins n'y appartiennent pas. Quelques lumieres que l'on ait, on ne dissipe jamais entiérement tous ses doutes ; et fût-on assez favorisé de la Nature pour y réussir, combien de temps ne faudroit-il pas y consacrer ? C'est cette étude, c'est ce travail que l'étude des bons modeles abrege et facilite ; à quoi nous ajouterons qu'il ne suffit pas encore ; que pour bien opérer, ce n'est pas assez que d'avoir les plus belles formes, et de savoir les employer ; qu'il faut en même-temps et de plus, avoir à sa disposition, les matieres propres à subir ces différentes formes : un auteur armé de toutes les regles qui peuvent lui être utiles, ne trouve pas toujours les idées, les expressions, les tours dont il a besoin : il y a pour tout le monde des temps de sécheresse et de stérilité ; et le moyen le plus sûr de sortir promptement et avec avantage de cet état de désolation, c'est l'étude des modeles, qui ne manquent

jamais de nous fournir au besoin tous les secours qui nous sont utiles ou nécessaires. C'est cette étude qui nous procure l'abondance, et tous les agréments de la variété : rien ne nous fait faire de plus rapides progrès ; la connoissance de ce que nos modeles ont fait dans les circonstances particulieres où ils se sont trouvés, nous faisant vivement sentir par analogie, ce que nous devons faire dans les circonstances où nous nous trouvons. Nous ne parlons pas ici des hommes de génie qui, tels que semblent avoir été Homere et Eschile, n'ont pas de guide plus sûr que leur instinct, ou d'autre modele que la Nature.

Ce n'est pas au reste dans la jeunesse seulement, que l'on doit se livrer à l'étude des bons modeles ; c'est à toutes les époques de la vie.

Grotius conseille à l'homme qui est parvenu aux premieres charges de l'État, d'étudier les auteurs tragiques ; et l'on observe que d'Aguesseau, devenu chancelier, suivoit cette maxime. A mesure que l'on avance en âge, l'imagination se desseche, et la mémoire s'appauvrit ; c'est donc alors que l'on a le plus besoin de se nourrir de la lecture des poëtes : « *hinc pectore numen* « *concipiunt vates.* » Bossuet lisoit Homere lorsqu'il avoit à travailler à quelque oraison funebre : Massillon et le pere Cheminais savoient Racine par cœur.

Mais quels sont les modeles à l'étude desquels on doit sur-tout s'attacher ? Comme les auteurs que l'on range dans cette classe honorable, ont encore quelques défauts, parce qu'ils sont hommes ; il est essentiel de ne pas borner son choix à un trop petit nombre : car nous avons besoin de l'exemple des uns pour nous sauver des écueils où l'exemple des autres pourroit nous conduire. Chacun d'eux d'ailleurs a ses beautés particulieres, par où il excelle : ainsi l'un nous instruira mieux de ce qui concerne le choix, ou l'ordre, ou le développement des pensées ; l'autre de ce qui regarde les expressions et les images, ou l'harmonie et le nombre ; et un troisieme de ce qui tient aux sentiments ou aux passions, ou enfin à l'agrément, à la politesse, ou à l'élégance.

Les mêmes considérations prouvent que l'on doit même comprendre dans la liste des modeles que l'on veut plus spécialement étudier, des auteurs de différentes nations, et de tous les beaux siècles de la littérature, parce que les siècles et les peuples ont aussi leurs défauts et leurs avantages, comme les individus. Cependant, comme les anciens excellent dans le naturel ; qu'ils ont sur-tout la simplicité qui est toujours d'un si grand prix ; que le goût de la belle Nature regne dans leurs ouvrages, auxquels un charme toujours

nouveau nous ramene sans cesse ; ils doivent avoir dans nos choix, une préférence marquée : Boileau doit tout à Horace, Juvénal, Quintilien, Cicéron, et Longin : Racine a puisé les graces de son Style dans les mêmes sources, et plus encore dans Euripide et Sophocle.

Il ne faut donc point de goût exclusif : l'enthousiasme pour un seul auteur annonce un esprit étroit, et le retrécit encore : l'abeille ne s'arrête pas à une seule fleur pour composer son miel. Si Lafontaine dut à Malherbe sa naissance poétique, il dut à Rabelais, à Marot, à Boccace, à la reine de Navarre, et même à l'Astrée, sa naïveté fine et piquante. Gresset, pour avoir concentré en quelque sorte toutes ses études dans la classe des poëtes, a surchargé d'images son discours sur l'harmonie, jusqu'à fatiguer par ses beautés mêmes ; et c'est ainsi que l'on peut abuser de tout : Fénélon qui avoit embrassé dans ses études, un plus grand nombre d'auteurs anciens, et sur-tout des auteurs de différents genres, a non-seulement un Style plus parfait ; il l'a encore plus varié, comme on en peut juger en comparant son Télémaque à ses autres ouvrages. Boileau est traînant, et souvent obscur dans sa prose ; Corneille, Lafontaine, Jean-Bapt. Rousseau ont à peu près des défauts semblables dans la leur : Racine et

Voltaire sont presque les seuls poëtes parmi nous, qui ayent échappé au même reproche.

Notre pensée n'est pas au surplus que les modeles que l'on s'est choisis, soient tous rangés sur la même ligne : il en est qui ont un mérite si transcendant et si étendu, qu'ils doivent sans doute dévancer de loin tous les autres. C'est parmi ces modeles qu'il est bon d'en choisir quelques-uns qui soient en quelque sorte nos auteurs favoris. C'est ainsi qu'un M^r. de Nicolaï, évêque de Verdun, rencontrant dans son diocese, un jeune homme de vingt-deux ans qui venoit de remporter avec le plus grand éclat, le prix d'éloquence à l'académie françoise, sur la question, *en quoi consiste l'esprit philosophique*, et lui demandant où donc il avoit si bien appris le françois, lui qui n'avoit jamais approché de la capitale et de la cour, le jeune Guénard lui répondit avec autant de justesse que de laconisme : *dans Cicéron, Monseigneur.*

Quant à la maniere d'étudier ses modeles, on conçoit qu'il ne suffit point d'en faire une lecture superficielle ; que ce n'est pas même assez d'une lecture réfléchie ; qu'il faut à cet égard une étude suivie, approfondie, combinée, et souvent répétée ; qu'il faut en un mot posséder les auteurs que l'on regarde comme ses maîtres. Tout

le monde se persuade aisément avoir rempli la tâche que nous prescrivons ici ; et cependant peu de personnes peuvent le faire ; et parmi ceux qui le peuvent, il en est très-peu qui le fassent. Tout le monde lit les auteurs que l'on range parmi les grands modeles ; mais comment se fait cette lecture ? Ce n'est pas une étude ; c'est un amusement : la curiosité, le désœuvrement, le besoin de tuer le temps, ou l'envie d'avoir lu ces auteurs, les met entre nos mains : ceux d'entre nous qui pressés par une noble émulation, ne veulent les lire que pour en profiter, ont-ils toujours le courage de changer, selon leur projet, l'habitude de lire rapidement, en celle d'étudier avec autant de lenteur et de patience que de méditation ? Non : la plupart s'arrêtent où le plaisir les quitte : un examen réfléchi, des paralleles suivis et détaillés, une critique approfondie, des confrontations multipliées ; des rapprochements variés et systématiques ; voilà ce qui caractérise l'étude dont nous parlons ; et les hommes ordinaires ne vont point jusques-là ; parce qu'il faut pour atteindre à ce but, autant de fermeté et de force dans l'esprit, que d'ardeur et de passion dans l'ame. Nous lisons beaucoup aujourd'hui ; nous n'étudions plus. A combien de personnes ne pourroit-on pas reprocher de ne pas même connoître

les auteurs qu'ils savent par cœur ! La mémoire chez eux conserve et retient des dépôts que l'esprit n'a pas examinés : et voilà, pour le dire en passant, la véritable cause pour laquelle nous découvrons quelquefois tant d'ignorance, chez des hommes qui n'ont fait que lire durant toute leur vie.

3°. De l'imitation ou de l'exercice.

Il faut joindre la pratique à la théorie ; et imiter les grands-maîtres : ce point est le plus important et le plus nécessaire de tous, on ne craint pas de le dire. Jamais auteur n'a bien écrit la premiere fois qu'il a voulu écrire : c'est l'exercice et l'habitude qui donnent à ce que l'on fait un certain air d'aisance, d'où naissent les graces. Je ne prétends pas qu'un auteur ait un meilleur Style au cinquantieme volume de ses œuvres qu'au premier, ou que pour bien écrire, il faille faire un grand nombre d'ouvrages ; de trop malheureux exemples prouvent le contraire : ce que je veux dire, c'est qu'il faut être long-temps sur un même livre, repasser cent fois sur chaque morceau, et à chaque fois, examiner si on ne pourroit pas faire mieux ; qu'il faut multiplier les essais, et souvent de quatre mots que l'on écrit, en effacer au moins trois ; que sur-

tout il ne faut point se flatter ; qu'il faut être plus sévere pour soi-même qu'on ne le seroit pour les autres, et ne point sacrifier sa gloire aux fausses délicatesses de l'amour-propre. Lorsqu'on est bien nourri d'idées élémentaires, il faut, dit Cicéron, s'exercer d'après les grands modeles, et travailler ensuite d'après soi-même. S'exercer d'après les grands modeles, c'est se pénétrer de leurs pensées et les rendre avec liberté ; c'est se faire une habitude des tours, des images, des mouvements, de l'harmonie, du goût, du Style enfin de ces modeles. On cite comme un exemple admirable et parfait d'imitation, le morceau où Vauvenargue, dans son *introduction à la connoissance de l'esprit humain*, fait l'éloge de Bossuet et de Fénélon. Il semble avoir pris successivement la plume de ces deux auteurs pour parler d'eux : J. B. Rousseau et Lafontaine ont de même imité Marot : mais ajoute Mr. Marmontel, qui imitera Lafontaine ? La Bruyere a fait une page entiere dans le Style de Montaigne, avec cette différence néanmoins, selon le même critique, qu'il en a imité le langage, la nonchalance, et les *longueries*, sans parvenir à nous en rendre la vivacité, la plénitude, et l'énergie, le tour pressé, vigoureux, et rapide, la métaphore juste, et imprévue, le suc et la substance. Horace a imité

tantôt

tantôt Pindare et tantôt Anacréon : Virgile a imité de plus près encore Homere et Théocrite : mille auteurs dans les temps modernes, ont imité l'un et l'autre ; et il en est qui ne l'ont pas fait sans succès ; tels que Rapin dans ses jardins, et Vaniere dans son *prædium rusticum*. Et qui n'a pas voulu imiter Cicéron, ou Martial, Salluste, Tite-Live et Tacite, Plaute et Térence ? Et combien d'imitateurs plus ou moins heureux n'ont pas eus La Bruyere et la Rochefoucault, Barclay et Fénélon, Chaulieu et Gresset, et enfin tous les écrivains modernes qui ont eu quelque célébrité ? L'*Ami des hommes* ne nous a-t-il pas valu l'*Ami du peuple*, l'*Ami des femmes*, et l'estimable *Ami des enfants ?* Combien de drames le *Pere de famille* n'a-t-il pas amenés sur la scene ? Combien d'*Espions* n'a pas produits l'*Espion turc*, et de combien de *Testaments* n'a pas été suivi le *Testament de Richelieu ?* Ajoutez à tous ces exemples, et les *ana*, et les mémoires historiques, et les anecdotes secretes, et tous les genres de romans, et jusqu'au *Virgile travesti* de Scarron : car, l'émulation, le desir de la renommée, l'amour de la gloire, cette derniere passion du sage, selon Tacite, cette fumée dont le parfum anime toutes les ames honnêtes et sensibles, ont fait imiter tous les bons ou-

vrages, et même jusqu'aux titres heureux et bien choisis.

La sorte d'imitation dont nous venons de parler, est nécessaire à ceux qui ne connoissent pas encore assez leur vrai caractere, pour s'abandonner sans risque à leurs propres forces : elle est nécessaire aux esprits foibles ou bornés, dont elle étend les conceptions, et dont elle augmente l'ardeur et le courage : elle est utile à tous les talents ; et si le génie peut s'en passer, on voit néanmoins qu'il ne dédaigne pas toujours d'y recourir. Ce sont les avantages attachés à l'imitation, qui ont fait établir les écoles des arts, de même que les avantages de l'émulation ont fait établir celles des sciences. Il faut à celui qui veut produire, un modele parfait ou transcendant, sur lequel il ait toujours les yeux : le génie seul peut le créer, ainsi qu'on nous le dit d'*Appelle* : mais l'homme de talent, que sa propre énergie ne peut pas élever jusques-là, choisit ses modeles parmi ceux qui, avant lui, ont eu et mérité le plus de succès.

Ce qu'il y a de plus dangereux pour ce dernier, c'est qu'il ne fasse de mauvais choix, ou qu'il ne les copie au lieu de les imiter : celui dont le goût n'est pas encore assez formé, imitera Balzac dans ses lettres, s'il est plus touché des charmes de l'harmonie, et plus accessible au sentiment de

la noblesse, que frappé des beautés naïves et simples de la Nature ; il imitera Voiture, s'il est plus sensible à la gaieté de l'esprit, aux jeux de mots, et au ton du persifflage : il imitera Fontenelle, s'il conserve un penchant plus marqué pour la finesse des pensées, et l'apathie de l'ame. Nos qualités personnelles, nos défauts particuliers et caractéristiques peuvent trop facilement nous induire en de semblables erreurs : ainsi, ce n'est pas d'après nous seulement, que nous devons choisir nos modeles : nous ne devons nous déterminer que d'après le jugement universel des hommes de goût, et sur-tout d'après les recherches et les observations des critiques les plus renommés.

Quelque grand que soit ce premier danger, le second est plus grand encore : il nous conduit aux réminiscences et au plagiat.

Les réminiscences sont désagréables, en ce que l'on se trouve copiste sans le savoir. D'ailleurs, ceux qui s'attachent exclusivement à un seul auteur, en prennent naturellement les habitudes ; et le talent qu'ils peuvent avoir, en est quelquefois rétréci : ils deviennent monotones, ou se trouvent insensiblement renfermés dans un cercle d'où ils ne peuvent plus sortir ; ce qui n'empêche pas alors que trompés sur la cause, la nature, et les effets de

l'habitude qu'ils ont contractée, le prosateur ne se croye poëte ; l'homme inepte plein de talent, et l'homme d'esprit doué d'un vrai génie.

Le plagiat (*plagium*), est le crime de celui qui vend un homme libre comme esclave ; et par extension, le crime de celui qui dispose de l'ouvrage d'un autre, comme de sa propriété personnelle. Le vrai plagiaire est celui qui, sans utilité pour le public, et sans aucun plaisir nouveau pour ses lecteurs, s'attribue les écrits d'un autre sans en avertir, ou de longs passages avec de légers changements : l'homme vain et ignorant, ou paresseux, l'homme ambitieux et inepte, l'homme qui a l'ame timide et servile, copient, défigurent peut-être, mais n'imitent point : ce sont, dit M^r. Marmontel, des écrivains obscurs qui, semblables aux filoux, volent les écrivains célebres, et déchirent de riches étoffes pour les coudre à leurs haillons : l'histoire de la littérature nous en fournit des exemples nombreux et même singuliers, tels qu'un *Richesource*, qui se qualifioit le modérateur de l'académie des philosophes, et qui a fait beaucoup d'ouvrages en mettant le verbe à la place du nom, ou le nom à la place du verbe, dans les morceaux qu'il s'approprioit : tels encore qu'un flamand nommé *Daniel Lermite*, qui composoit des panégyriques,

en prenant alternativement et selon l'ordre ou le caprice qui le dirigeoit, des pensées et des phrases dans les auteurs qu'il choisissoit ; le cardinal de Richelieu qui desiroit si vivement de passer pour auteur du *Cid ;* Regnard, qui a volé à Dufresny le sujet du *Joueur*, et que l'on a nommé le *bon larron*, parce qu'il avoit volé et perfectionné une excellente piece; l'abbé Pernety qui a fait imprimer comme auteur véritable, les *Lettres sur les physionomies*, que le P. Bougeaut, dit-on, avoit faites et n'osoit publier sous son nom ; et tant d'autres encore qui plus ou moins secrétement, se sont approprié des manuscrits précieux, et les ont donnés comme fruits de leurs veilles, ne sont-ils pas encore des plagiaires, quoique d'une autre espece ?

Mais on ne range point dans cette classe odieuse, ceux qui citent les auteurs qu'ils copient : on n'y range point, par exemple, le respectable Rollin, qui annonce tous les passages qu'il emprunte, et qui, pour cette raison même, partage le titre de *bon larron* avec Regnard, mais le porte plus honorablement que lui. On n'y range point ceux qui empruntent dans des ouvrages écrits en langue étrangere, comme Marot, Rousseau, Danchet, Ferrand, et Voltaire, chez lesquels Durier retrouve la pensée ingénieuse, mais tirée d'un auteur italien :

Etre l'amour quelquefois je desire, etc.

On n'y range point ceux qui empruntent dans un genre pour transporter dans un autre genre, comme tous les poëtes qui puisent dans l'histoire, les sujets de leurs contes ou de leurs drames. On n'y range point ceux qui n'empruntent que pour faire mieux, comme *Moliere*, qui a tant pris dans *Cyrano de Bergerac*, et qui répondoit aux critiques, *je reprends mon bien par-tout où je le trouve*. On n'y range point Virgile, qui a mis à si forte contribution Homere et Théocrite; ni même Hérodote, qui a porté la hardiesse jusqu'à copier des sentences toutes entieres. C'est qu'Hérodote écrivoit dans un autre genre, et Virgile dans une autre langue.

Les auteurs qui font mieux, *volent et tuent leur homme*, dit-on; c'est-à-dire, qu'ils font oublier ceux à qui ils ont dérobé; et à ce prix, ils ne sont point compris parmi les plagiaires; non plus que ceux dont le plagiat n'est pas furtif. Mais les écrivains à qui il est le plus permis de profiter de tout ce qui a été dit avant eux, ce sont ceux qui écrivent pour l'instruction de la jeunesse. Chacun d'eux doit s'approprier tout ce qui a été dit de bon, de vrai, et d'utile, sur l'art ou la science qu'il enseigne; ou bien il ne fera qu'un ouvrage incomplet et très-défectueux. Ces auteurs doivent craindre, non qu'on leur

reproche des plagiats, mais qu'on ne leur reproche ou de n'avoir pas profité des ouvrages déja existants, ou d'en avoir profité sans faire mieux, c'est-à-dire, sans utilité pour le public.

Il y a une sorte d'imitation qui ne regarde que les éleves ou commençants, et dont il est juste de dire un mot. Cicéron recommande beaucoup de s'exercer dans les lieux communs; et c'est ce qui a introduit ou maintenu chez nous, les chries, les déclamations, et les amplifications. Cette méthode peut être bonne pour ceux qui auront un jour à parler sur-le-champ; et sous ce point de vue, on l'a peut-être trop décriée de nos jours. Cependant, il paroît beaucoup plus convenable en général, d'occuper les jeunes gens à des esquisses ou analyses d'ouvrages estimés. Locke recommande singuliérement ces sortes d'extraits, auxquels on pourroit faire succéder un autre exercice non moins utile, celui de donner les matériaux d'un discours ou plaidoyer célebre, d'en faire successivement travailler toutes les parties, et ensuite de comparer la composition de l'éleve, avec celle de l'auteur original.

Si maintenant l'on considere avec quelle constance et quelle précaution il faut s'exercer à écrire; combien de modeles il faut se rendre familiers, et avec quelle prudence il faut les choisir; combien de

regles il faut méditer, et avec quelle sagesse il est à propos de les discerner, entre toutes celles qu'on nous propose : si l'on examine combien l'étude approfondie des langues que l'on emploie, et des matieres que l'on traite, exige d'application et de recherches : si à toutes ces connoissances on joint les qualités qui forment le goût, et celles qui forment le talent, on ne sera plus surpris que les bons écrivains soient si rares, malgré l'application que les hommes d'étude donnent à l'art de bien écrire. On ne sera plus surpris que dans tant de siècles dont nous connoissons l'histoire, on en compte à peine trois ou quatre où l'on ait vu en même-temps un certain nombre d'hommes dociles aux loix du bon goût ; et que, hors ces époques extraordinaires, dans l'espace immense qui les sépare, à peine on trouve de loin à loin, un écrivain médiocre, qui, semblable à un phénomene rare, étonne les esprits, et n'est point imité.

M'objectera-t-on que d'après le tableau que je viens de tracer, le talent de bien écrire renfermeroit tous les talents, et que jamais auteur n'a réuni autant de qualités précieuses à la fois ? S'il est évident par tout ce qui précede, que l'écrivain ne peut manquer d'aucune des qualités et des connoissances que nous avons parcourues, à moins que son Style n'en souffre, et n'ait quelque beauté de moins, ou ne soit entaché

de quelque défaut ; il s'ensuit que je n'ai exigé que ce que le Style exige lui-même ; d'autant plus que mon plan ne se bornoit pas à traiter d'une sorte de Style en particulier, mais que j'avois à traiter du bon Style en général, et, par conséquent, à rechercher ce qu'il faut pour qu'il soit parfait selon les diverses circonstances qui peuvent le faire varier. J'ai voulu développer ce qu'il faudroit pour que le Style eût toutes les convenances desirables, et non ce qu'il a fallu pour donner tel ou tel Style aux auteurs que nous connoissons. J'avoue qu'un grand nombre de personnes, sans jouir d'un bien grand mérite, ont été dans leurs écrits, faciles, clairs et corrects, ou même élégants, ou vifs, et légers. Mais on ne trouvera jamais dans le Style des personnes ordinaires, les autres qualités plus frappantes, telles que la force, l'énergie, et la chaleur. Il n'y a eu que les écrivains célebres et extraordinaires, qui aient eu ces dernieres qualités ; et c'en est assez pour prouver que le bon Style est plus difficile à acquérir qu'on ne pense. L'espece d'étonnement que cet ouvrage peut causer aux lecteurs, n'a donc sa source que dans l'ignorance où l'on a été jusqu'ici, de ce qui constitue le bon Style. On produira toujours cet effet sur les esprits, lorsqu'on creusera pour la premiere fois un sujet important et vaste,

dont les lecteurs croiront avoir une connoissance suffisante, et auquel néanmoins ils n'auront jamais donné que quelques coups-d'œil superficiels. Les détails où notre troisieme partie va nous faire entrer, mettront encore ces vérités dans un plus grand jour.

Fin du premier Volume.

TABLE
DES MATIERES
Contenues dans le premier Volume.

AVERTISSEMENT sur cette nouvelle Edition. . . . . *pag.* i.

Préface. . . . . iij.

Annonce et division de l'Ouvrage. . . . 1.

Ire. PARTIE. De la nature du Style en général, et du bon Style en particulier. . 3.

CHAPITRE Ier. Des différents choix qui constituent le Style. . . . . 10.

ARTICLE Ier. Du choix des Pensées. . . 23.

ARTICLE II. Du choix de l'Ordre. . . . 49.

ARTICLE III. Du choix des Liaisons. . . 69.

ARTICLE IV. Du choix des Expressions. . 77.

ARTICLE V. Du choix des Tours. . . . 110.

Tours qui appartiennent plus particuliérement à la Grammaire. . . . . 110.

Tours qui appartiennent plus particuliérement à la Logique. . . . . 133.

ARTICLE VI. Du choix des Tons. . . . 143.

Quelles sont les qualités du Style qui peuvent

constituer chacune un ton particulier. . 152.
Quelles sont les qualités du Style qui ne peuvent à elles seules former ou désigner un ton. . 160.
Comment et jusqu'à quel point est-il vrai que l'on doive conserver l'unité de ton dans un même ouvrage. . . . . 170.
CHAPITRE. II. Des motifs qui doivent déterminer dans les choix que le bon Style exige. . . . . 179.
ARTICLE Ier. De la nature du sujet que l'on veut traiter. . . . . 180.
ARTICLE II. De l'espece de but que l'on se propose. . . . . 196.
ARTICLE III. Du genre que l'on adopte. . 218.
ARTICLE IV. De la langue dans laquelle on écrit. . . . . 237.
ARTICLE V. Des qualités personnelles de l'auteur. . . . . 255.
Qualités originaires de l'esprit. . . . 255.
Qualités acquises de l'esprit. . . . 265.
Qualités originaires de l'ame. . . . 266.
Qualités acquises de l'ame. . . . . 282.
ARTICLE VI. Des circonstances relatives à l'Auteur ou à son sujet. . . . 287.
IIe. PARTIE. Des qualités qu'exige le talent de bien écrire, et des connoissances qu'il présuppose. . . . . 306.

CHAPITRE Ier. Qualités nécessaires à l'écrivain. . . . . 307.
Qualités communes au goût et au talent. . 324.
Qualités particulieres au goût. . . . 330.
Qualités particulieres au talent. . . . 333.
CHAPITRE II. Des connoissances qu'exige le talent de bien écrire. . . . . 341.
De la connoissance des regles. . . . 343.
De l'étude des bons modeles. . . . 359.
De l'imitation et de l'exercice. . . . 367.

Fin de la Table du premier Volume.

BIBLIOTHECA Ottaviensis

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due